DIE FREIEN RHYTHMEN

IN

HEINRICH HEINES NORDSEEBILDERN.

EIN BEITRAG ZUR NEUEN DEUTSCHEN METRIK.

INAUGURALDISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT ROSTOCK

VORGELEGT VON

PAUL REMER.

REFERENT: PROF. DR. BECHSTEIN IN ROSTOCK.

HEIDELBERG.
CARL WINTER'S UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG.
1889.

DIE FREIEN RHYTHMEN

IN

HEINRICH HEINES NORDSEEBILDERN.

EIN BEITRAG ZUR NEUEN DEUTSCHEN METRIK.

INAUGURALDISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT ROSTOCK

VORGELEGT VON

PAUL REMER.

REFERENT: PROF. DR. BECHSTEIN IN ROSTOCK.

HEIDELBERG.
CARL WINTER'S UNIVERSITÄTSBUCHHANDLUNG.
1889.

Motto:

«Ich weiss wohl, Doktor, Sie gehören zu den Dichtern, die einen eigensinnigen Kopf haben und nicht einsehn, dass die Füsse in der Dichtkunst die Hauptsache sind.»

(Bäder von Lukka, bd. III, s. 339.)

WILHELM JORDAN

GEWIDMET.

Einleitung.

Es ist ein ziemlich enges gebiet, welches ich mir mit dem thema meiner arbeit gewählt habe. Die Nordseebilder Heinrich Heines bilden im vergleich zu seinen übrigen dichtungen einen verschwindend kleinen bruchteil. Es bedarf daher wohl einer darlegung der gründe, die mich zu dieser wahl veranlasst haben: sie ergeben sich aus einer kurzen betrachtung des wesens und der bedeutung der Heineschen metrik im allgemeinen, sowie aus einer bestimmung der stellung, welche in ihr die freien rhythmen der Nordseebilder einnehmen.

Die metrik Heines bedeutet in einer geschichte der deutschen poëtischen formen die rückkehr zur freien natürlichkeit des *accentverses*, und zwar im gegensatz einerseits zu den antiken metren, andererseits zu den formstarren schemata Opitzschen geistes. Diese rückkehr war schon von den klassikern angebahnt worden; von kleineren dichtungen abgesehen, hatten vor allem *Goethe* im ersten teil des Faust und *Schiller* in Wilhelm Tell und Don Karlos[1] oft die strengen schulregeln

[1] Vgl. *Wilhelm Jordan*, Der epische vers der germanen und sein stabreim, Frankfurt 1868, s. 26 und 27. Jordan sucht hier an zwei stellen aus dem Don Karlos (akt I, auftr. 1 und akt V, auftr. 4) nachzuweisen, dass der Schillersche bühnenvers unter der leichten oberhülle eines fünffüssigen jambus in wahrheit identisch ist mit dem epischen verse der Germanen und sich von ihm nur darin unterscheidet, dass die zahl seiner hebungen zwischen zwei und vier schwankt. Man muss Jordan entschieden zugeben, dass ein schauspieler die verse Schillers nur mit seiner (Jordans)

verletzt und sich grosse und wirkungsvolle freiheiten erlaubt. Doch im grossen und ganzen war in ihnen der respekt von der damals allmächtigen griechisch-deutschen metrik lebendig geblieben, deren gott *Klopstock* und deren prophet *Voss*[1] war. Um hier völlig die schablone zu durchbrechen, bedurfte es erst der revolutionären rücksichtslosigkeit eines karakters wie Heine, der vor nichts respekt hatte und selbstherrlich nur das anerkannte, was er in sich selber als gesetz fühlte. Indem Heine die schablone durchbrach, vermied er aber zugleich eine grosse gefahr, in welche neuerer, die mit dem bestehenden brechen, gar zu leicht verfallen, — *er wurde nicht regellos!* Er war zu sehr vertraut mit dem wesen der deutschen sprache, als dass ihn im entscheidenden augenblicke ihr geist hätte im stiche lassen können; dieser führte ihn vielmehr, kaum dass er es selber wusste, auf den rechten weg. Die Heinesche metrik kennt nur *freiheit*, keine *regellosigkeit*. Ihre willkür bewegt sich in den festen grenzen eines bestimmten gesetzes, das von anfang an in dem schaffen des dichters wirksam ist, und von dem aus betrachtet seine metrischen verstösse zu schönheiten werden. Das alte deutsche betonungsgesetz der *accentuierung*, das schon von Opitz[2] erkannt und formuliert, dann aber durch ihn selber und seine schule, sowie später

---

accentuation wirkungsvoll zu gehör bringen kann. Auch *Gottschall*, welcher der griechisch-deutschen metrik anhängt, giebt zu, dass der vers des Don Karlos allerdings seine eigenheiten habe, die der vers des Wallenstein und der Jungfrau von Orléans nicht kenne. (Gottschall, Poëtik, 5. aufl. Breslau 1882, s. 215.)

[1] In seiner «Zeitmessung der deutschen sprache», Königsberg 1802. Übrigens hat Voss doch nicht umhin können, bei der begründung seines quantitätsprinzips auch dem accente zugeständnisse zu machen, obgleich er im übrigen die nach der sinnbetonung dichtenden verächtlich «naturmänner» nennt (s. 248).

[2] *Opitz*, Buch von der deutschen poëterey (1624), Hallesche neudrucke Nr. I, 1876, s. 40. Der wichtigkeit halber für vorliegende arbeit gebe ich den genauen wortlaut der berühmten stelle: „Nachmals iſt auch

durch die erneuten quantitierenden bestrebungen des 18. jahrhunderts wieder bedenklich verdunkelt war, gelangt in Heines dichtungen zu neuer geltung. Der deutsche rhythmus mit all seiner frischen, frohen beweglichkeit hatte ungetrübt nur im volksliede fortgelebt. Heine knüpfte an das volkslied an, in dessen form und wesen er sich wie kein anderer hineinlebte, und verhalf so dem ureigenen rhythmischen gesetze der deutschen sprache nach langer zwischenpause wieder zu einem reinen und unverfälschten ausdrucke. Zugleich war mit der einfachheit seiner darstellung ein heilsames gegengewicht gegen die verzwickten ausländischen formen geschaffen, mit denen die romantiker die deutsche sprache überladen hatten[1].

Wenn hiernach also die bedeutung der Heineschen metrik darauf beruht, dass sie sich vom regelzwang der antiken und der Opitzschen metrik frei macht und zum accentverse und damit zu einer der deutschen sprache *natürlichen* rhythmik zurückkehrt, so ist es klar, dass die Nordseebilder, metrisch betrachtet, den höhepunkt des Heineschen dichtens darstellen. In allen seinen übrigen dichtungen ohne ausnahme, selbst in dem dreihebigen volksliedvers, hält der dichter noch ein bestimmtes versschema fest, wenn auch meist nur als ganz äusserliche grundlage, über welche ungehindert der freie rhythmus des accentverses hinwogt. In den Nordseebildern hat

---

ein jeder verß entweder ein jambicus oder trochaïcus, nicht zwar das wir auff art der griechen unnd lateiner eine gewiſſe größe der ſylben können in acht nehmen; ſondern das wir aus den *accenten* unnd dem thone erkennen, welche ſylbe hoch unnd welche ſylbe niedrig geſetzt ſoll werden".

[1] Zu diesen ausführungen vgl.: *Strodtmanns* Dichterprofile 1879, I, s. 246, 247; *Robert Prölss,* Heinrich Heine, sein lebensgang und seine schriften, Stuttgart 1886, s. 25 (Heines widerwillen gegen die antiken versmasse); *Jordan* a. a. o. s. 28—30; Dr. *C. Beyer,* Deutsche poëtik, Stuttgart 1882, bd. I, einleit. s. III, s. 355, s. 361—69; Dr. *Karl Hessel,* Die metrische form in Heines dichtungen, Zeitschrift für deutschen unterricht (herausgeg. von Lyon), Jahrg. 1889, heft 1, s. 47—68.

er auch mit diesem letzten zugeständnis an die Opitzsche metrik gebrochen. Der versrhythmus ist in buntem wechsel jambisch, trochäisch, anapästisch, daktylisch; ja, es giebt eine ganze reihe von versen, deren rhythmus sich überhaupt nicht der antiken nomenklatur fügt, so mannigfaltig diese doch in ihren bezeichnungen ist. Für den bau des verses sind allein die hebungen massgebend; die senkungen sind beliebig und können entweder ganz fehlen oder andererseits das erlaubte mass ihrer silbenzahl überschreiten. Man kann bei den freien rhythmen der Nordseebilder von keiner *metrisch*, nur von einer *rhythmisch* gebundenen sprache reden, soweit überhaupt die bezeichnung «gebunden» passen will. Es leuchtet ein, dass solche voraussetzungen den accentvers in seiner reinsten form bedingen, dass auf solcher grundlage das gesetz der accentuierung zur unumschränktesten herrschaft gelangen kann, ohne jemals die gezwungenheiten der apocope, syncope, elision oder die heuchelei der schwebenden betonungen, mit deren annahme schliesslich auch der liedervers Heines nach einem bestimmten schema lesbar wird, neben sich zu dulden. Der accentvers war in dieser seiner reinsten form seit der allitterationsepoche nicht mehr aufgetreten. Schon in dem Otfriedischen halbvers hatten die konflikte zwischen vers- und sinnton begonnen, die dann durch die ganze mittelhochdeutsche dichtung gingen, in dem silbenzählungsvers der meistersinger ihren bezeichnendsten ausdruck fanden, bis schliesslich auch in der heutigen poësie kaum ein gedicht sich findet, das, ohne gegen die deutsche sinnbetonung zu verstossen, sein schema durchzuführen vermag.

Schon vor Heines Nordseebildern gab es versuche, zu dem reinen accentverse zurückzukehren, die aber nur als versuche anzusehen sind; meistens gingen sie auch von ganz fernliegenden gesichtspunkten aus und gerieten mehr unbewusst auf den rechten weg. Zu nennen sind *Klopstock*,

Schiller[1], *Tieck*, *Robert*[2] und vor allem *Goethe*, von dem aus hauptsächlich Heine seine anregung empfing. Ich beschränke mich hier auf eine betrachtung der Goetheschen rhythmen, einesteils weil sie die bedeutendsten sind, und dann, weil das, was über sie zu sagen ist, im allgemeinen auch von den übrigen gilt. Goethe schrieb eine reihe von jugendgedichten in freien rhythmen (Mahomets gesang, Der wanderer, Ganymed u. a.[3]); ihm schwebten hierbei Pindars hymnen vor. Er folgte also von vornherein einem antiken vorbilde, und eine gewisse antike schwerfälligkeit karakterisiert auch bei aller dithyrambischen begeisterung die freien rhythmen Goethes. Was freiheit, beweglichkeit und vornehmlich natürlichkeit des rhythmus anbetrifft, erreichen sie bei weitem nicht die Heineschen. Goethe greift auch nur äusserst selten den akkord der alliteration, den ein feines ohr hin und wieder für den accentvers verlangt, und der viermal gehobene vers, der urtypus des accentverses (stabreimvers[4]) kommt bei ihm nur ausnahmsweise zur verwendung. Heine bedeutet demnach im vergleich zu Goethe einen grossen fortschritt; er wollte nachahmen, aber sein genius liess ihn neues schaffen. Während wir bei Goethe und seinen nachfolgern noch zweifeln müssen: ob antike oder deutsche form, haben wir bei Heine zum erstenmal *ganz deutschen* boden unter den füssen und *Jordan*[5] und, von

[1] Ich denke vor allem an Klopstocks «Frühlingsfeier» und an die chöre in der Schillerschen «Braut von Messina».

[2] In einem briefe Heines an Moser heisst es anlässlich der Nordseebilder: «Tieck und Robert haben die form dieser gedichte, wenn nicht geschaffen, so doch bekannter gemacht». (Heines werke, herausgeg. v. *Strodtmann*, bd. 19, s. 243.)

[3] Goethes gedichte, bd. 2, s. 27—51, Stuttgart, Cotta.

[4] Wenn ich hier und später von einem viermal gehobenen stabreimvers rede, so verstehe ich darunter die *ganze* zeile; ich stehe also auf dem boden der Vetter-Riegerschen zweihebungstheorie.

[5] *Jordan* a. a. o. s. 29. Er bezeichnet die Nordseebilder als «das ureigene, erstmalige so vorhandene».

ihm beeinflusst, *Beyer* haben entschieden recht, wenn sie das wiedererwachen des altgermanischen rhythmus erst mit Heine beginnen lassen.

Der *einfluss*, welchen die form der Nordseebilder ausgeübt hat, ist nicht weitgehend, aber dafür um so bedeutungsvoller und fruchtbringender gewesen. Die einwirkung der Heineschen metrik im allgemeinen, namentlich des liederverses, erstreckte sich auf viel weitere kreise und umfasst fast alle neuzeitlichen lyriker; sie ist dagegen nicht immer eine heilsame zu nennen. Die äusserlich bequeme form lockte dilettanten und dichterlinge an, welche das innerste wesen der Heineschen metrik nicht verstanden, und, was dort freiheit war, wurde daher bei ihnen zur nachlässigkeit und formlosigkeit. Ganz anders lagen die bedingungen für die Nordseebilder. Zur bildung von freien rhythmen gehört, wie *Beyer*[1] richtig bemerkt, geist und phantasie; nur bedeutende dichter vermögen sie zu bilden, wenn sie nicht wie prosa erscheinen sollen. Es ist in gewisser beziehung ein schöpferischer genius notwendig, um so aus dem vollen reichtum der sprache heraus, ohne nennenswerten regelzwang, künstlerische formen zu schaffen. Wenn ich einen vergleich wagen darf, der dichter freier rhythmen erinnert an den künstler, der aus gestaltlosem marmorblock seine Venus oder Juno herausmeisselt, während das feststehende versschema die fertige gussform ist, in welche man das metall der sprache nur hineinzugiessen braucht. Der einfluss der Nordseebilder beschränkt sich demgemäss auf die bedeutenderen dichter der neuzeit, bei denen er aber um so schönere früchte zu zeitigen vermochte. Ich brauche nur namen anzuführen wie *Hamerling, Bodenstedt, Ada Christen, Emil Claar, Gustav Kastropp*, vor allem aber *Victor Scheffel* mit seinen bekannten Bergpsalmen. Alle diese dichter haben freie rhythmen gebildet, die ausgeprägt den stempel der Heineschen, nicht der Goethe-

[1] *Beyer* a. a. o. s. 376.

schen form tragen. Mittelbar glaube ich sogar die wiedererweckung des alten stabreimverses durch *Jordan* und *R. Wagner* auf Heineschen einfluss zurückführen zu dürfen. Wagner stand während seines Pariser aufenthalts mit Heine in verkehr und hat von demselben nach seinem eigenen geständnis mancherlei anregung für seine opernstoffe empfangen.[1] Und Jordan gesteht in der supplementschrift zu seinen Nibelungen[2] offen ein, dass die Nordseebilder nach tausendjähriger zwischenpause zum ersten mal wieder den altepischen vers der Germanen zeigen, und dass ihm dort zu seiner letzten vollendung nur der gesetzmässig geregelte stabreim fehle.

Was bis jetzt an *urteilen* über die form der Nordseebilder vorliegt, ist recht wenig und beschränkt sich fast auf die bemerkungen *Jordans*, die anzuführen ich schon mehrfach in meiner einleitung gelegenheit hatte; ich werde auch im verlaufe der arbeit selber noch hin und wieder darauf zurückkommen müssen und begnüge mich daher, es hier wieder erwähnt zu haben. Das Jordansche urteil giebt dann *Beyer*, wie ebenfalls schon angedeutet, mit fast dem gleichen wortlaut wieder[3]. *Rudolf Gottschall,* wie bemerkt, einer von den anhängern der antiken metrik, giebt gelegentlich einer polemik mit Jordan diesem zu, dass die freie rhythmik in Heines Nordseebildern an den altepischen vers «erinnere»[4]. *Hessel* in seinem aufsatz «Die metrische form in Heines dichtungen»[5] bemerkt über die Nordseebilder nur, dass sie willkürlichen

[1] Heines werke, herausgegeben von Dr. *Ernst Elster,* Leipzig, bibliographisches institut (ohne jahr), bd. IV, s. 9—10. Vgl. auch *Prölss* a. a. o. s. 276.

[2] *Jordan* a. a. o. s. 28—30.

[3] *Beyer* a. a. o. s. 366.

[4] *Rud. Gottschall,* Poëtik, 5. aufl., Breslau 1882, bd. I., s. 215. Wie übrigens der antikisierende metriker in einem atem mit diesem zugeständnis versichern kann, *nirgends* bei Schiller oder *Heine* fänden sich hebungen ohne senkungen, ist mir unerklärlich geblieben.

[5] *Hessel* a. a. o. s. 65 und 67.

rhythmuswechsel zeigen, dass sie grosse rhythmische schönheiten enthalten, und dass dem dichter hauptsächlich die Goetheschen rhythmen vorgeschwebt haben. Letztere ansicht spricht auch *Elster* aus[1], der verdiente veranstalter einer wissenschaftlich-kritischen Heineausgabe. Hiermit ist im allgemeinen schon die reihe der urteile abgeschlossen; einzelne bemerkungen, welche sich noch in die biographieen und litteraturgeschichten verstreut finden, beziehen sich mehr auf den inhalt als die form der Nordseebilder.

Ich bin am schlusse meiner einleitung angelangt und hoffe, mit meinen darlegungen gezeigt zu haben, dass der geringe umfang des gebietes, das ich zu behandeln gedenke, in keinem verhältnis steht zu seiner bedeutung und ergiebigkeit. Die freien rhythmen der Nordseebilder sind in gewisser hinsicht nicht nur typisch für die Heinesche metrik im allgemeinen, indem die rhythmischen grundformen derselben hier in ihrer reinsten gestalt zu tage treten; ich möchte in ihnen auch die ersten zukunftsboten einer neuen *deutschen* metrik sehen, welche sich hie und da schon bahn bricht, und die sicher die künstlerische freiheit des deutschen rhythmus an stelle der sklaverei durch die antiken metren und die Opitzschen schemata setzen wird.

---

[1] H. Heines buch der lieder (nebst einer nachlese nach den ersten drucken oder hdschr.) von Dr. *Ernst Elster,* Deutsche litteraturdenkmäler des 18. u. 19. jahrh. Heilbronn 1887. Einleitung s. 101. Die versprochene einleitung zu Elsters allgemeiner Ausgabe liegt leider noch nicht vor.

I. Der versbau[1].

a) Die hebungen.

Die Nordseebilder sind rein accentuierend; das wesentliche und bestimmende für den versbau sind demgemäss die hebungen. Sie ruhen allein auf den begrifflich schweren silben, treffen also entweder stammsilben oder silben mit dem beziehungston; leichtere silben wie pronomina, artikel u. s. w., die in den streng gemessenen versarten oft zu flickhebungen verwendet werden müssen, erhalten nur äusserst selten die auszeichnung einer hebung. Die hebungen in den Nordseebildern erinnern somit an die in der allitterationspoësie, die ebenfalls nur schwere hebungssilben anwendet. Als grund ist wohl hier wie dort die fast schrankenlose Freiheit im baue der verse anzunehmen, aus der die einzelnen hebungen greller hervorleuchten müssen, um bemerkt zu werden. Bei versschematen, die von vornherein feststehen, ist der leser auf jede hebung vorbereitet, er erwartet sie und empfindet daher ohne zwang auch eine leichte silbe als hebung; in der bunten will-

[1] Meiner arbeit liegt die Heineausgabe von Dr. *Elster* (vgl. s. 11, anm. 1) zu grunde; die Nordseebilder finden sich dort bd. I, s. 163—194, s. 53i und bd. II, s. 70—71. Ich habe dieser ausgabe wegen des lesartenverzeichnisses, das sie giebt, den vorzug gegeben, obgleich eine zweite in den «Litteraturdenkmälern des 18. und 19. jahrh.» (vgl. s. 12, anm. 1) verszählung hat. Zur erläuterung der citatabkürzungen bemerke ich, dass z. b. I, 164_{12} aufzulösen ist: bd. I, s. 164, vers oder zeile 12. Was die verszahl betrifft, so zähle ich die verse jeder seite für sich, ohne mich durch etwaigen schluss oder anfang eines neuen gedichtes in meiner zählung unterbrechen zu lassen.

kür des alliterationsverses und der Nordseebilderrhythmen, wo jeder anhalt fehlt, würde dagegen in der mehrzahl der fälle die leichte hebungssilbe gar nicht als solche bemerkt werden. Einen zweiten grund, der allerdings halb und halb mit dem besprochenen zusammenfällt, bildet die mehrsilbigkeit der senkungen, die in der allitterationspoësie wie in den Nordseebildern weit häufiger ist als die einsilbigkeit[1]. Erst durch das übergewicht der hebung über die senkung erhält ja letztere ihren karakter als senkung; eine hebung muss also um so schwerer und bedeutender sein, je mehr die senkung anwächst und an gewicht gewinnt. — Reicht die kraft der hebung für die senkung nicht aus, so löst sich der rhythmus und die poëtische rede sinkt zur prosaischen herab. Beispiele für die schwere der hebungssilben zu geben, halte ich für unnötig, da die beobachtung für die Nordseebilder im allgemeinen gilt.

Nachdem so festgestellt, *welche* silben die hebungen auszeichnen, fasse ich zunächst die frage nach ihrer *anzahl* in den einzelnen versen ins auge. Diese frage ist nicht so sehr wichtig für den versbau, als weil sie uns zu einem resultat gelangen lässt, das als beweiskräftig bei späteren untersuchungen unentbehrlich ist. Die zahl der hebungen ist eine völlig willkürliche, oft von vers zu vers wechselnd. Die Nordseebilder stehen damit nicht nur im gegensatz zur Opitzschen, sondern auch zur alten metrik; man muss hier eine beeinflussung der odendichtung annehmen. Doch lässt sich genau die grenze bestimmen, welche die willkür nicht überschreitet, und diese grenze ist ganz im sinne der alten deutschen verskunst gezogen.

Der *einmal* gehobene vers kommt sechsmal in den Nordseebildern vor: Aber des Nächts (I, 165_{22}), Wo er hintritt (167_5), O Meér! (173_{16}), Die Gedánken (193_{27}) und zweimal Geliebtester

[1] Vgl. unten I, b.

($531_{3,17}$) in einem abschnitt, der sich nur in den ersten auflagen findet und später weggelassen ist[1]. Streng genommen, kommen also nur vier verse in betracht; diese niedrige zahl verrät deutlich, dass der einhebige vers nur ganz *ausnahmsweise* zur anwendung gelangt. Er kann mit seiner überraschenden kürze von vortrefflicher wirkung sein. Z. b. der ausruf: O Meer! Er steht zwischen zwei viermal gehobenen versen; der leser erwartet einen längeren vers und zieht daher unwillkürlich die hebung Mee—ee—r in die länge, weil er das bedürfnis fühlt, wenigstens stimmlich die ihm fühlbare lücke auszufüllen. Dieses nicht festbegrenzte weiterklingen der hebung weckt in uns unbewusst die erinnerung an das weite, unendliche des meeres.

Weit häufiger ist schon der *zweimal* gehobene vers. Er macht ungefähr den fünften teil aller verse aus, so dass man hier von einer ausnahmeverwendung nicht mehr sprechen darf. In geschickter weise eingestreut, bringt er durch seine kürze leben und abwechslung in den gang der verse. Ich gebe einige beispiele von möglichst verschiedenem bau: Von der Flut gedrängt (I, 164_{11}), Ehlich vereint (165_{10}), Es gärt das Meér (166_{18}), Häſtig mühſam (173_{13}), Sie liebt ihn, ſie liebt ihn (190_{25}) u. a. m.

Die *drei-* und *vierhebigen* verse sind die gebräuchlichsten und treten ungefähr in der gleichen anzahl neben einander auf, nur dass der vierhebige vielleicht ein leises überwiegen zeigt:

dreihebig: Daß die flackernd róten Lichter (I, 167_{21})
Und rief, ärgerlich lachend (177_{2})
Alles erblick ich im Glás (191_{30}).

vierhebig: Hoch am Himmel | ſtánd die Sónne (177_{26})
Und flóg wie ein Aár | hinaúf in den Himmel (182_{38})
Und er ſpricht zu ihnen | die lachenden Wórte (185_{9}).

[1] Vgl. Elsters angaben a. a. o. bd. I, s. 531.

Über vier hebungen geht der vers der Nordseebilder nicht hinaus. Für eine reihe von versen, die eventuell als fünfhebig angesehen werden könnten, werde ich weiter unten die beabsichtigten vier hebungen nachweisen. Nur zwei verse würden für fünf hebungen beweisen:

Und éndlich, ſónnenklàr, eine gánze Stádt (I, 175_9).

Mag immerhìn dein ſüßer Bóden bedéckt ſein (II, 71_7).

Beide verse zeigen je einen gehobenen nebenton, den man in diesem falle wohl am besten als nebenhebung bezeichnet, die ja im stabreimverse, unter annahme der zweihebungstheorie, gar nichts seltenes war. Ich glaube nicht, daß Heine fünf hebungen beabſichtigt hat; eher möchte ich in den beiden versen formelle flüchtigkeiten sehn; ohne dass er es wusste und wollte, sind dem dichter hier fünfhebige verse in die feder gekommen. Für diese annahme spricht nicht nur ihre verschwindend geringe anzahl, der zweite vers gehört ausserdem noch dem nordseebilde „Seegeſpenſt" (II, 70, 71) an, das von Elster in der Nachlese veröffentlicht ist und inhaltlich wie formell weit zurücksteht[1]. — Die wahrnehmung, dass der vers der Nordseebilder in der anzahl seiner hebungen nicht über vier hinausgeht, hat zweifelsohne auch *Jordan* gemacht, als er in ihm ein wiedererwachen des altepischen verses der Germanen sah[2].

Die Nordseebilder haben also als äusserste grenze die hebungszahl vier, dies darf nach obigen ausführungen als gesetz aufgestellt werden. Man muss jedenfalls das feine, ich möchte fast sagen, historische gefühl bewundern, welches hier den dichter leitete. Vier hebungen sind die historische zahl der deutschen metrik. Schon der allitterationsvers, also die

---

[1] Es wurde nur von den ersten auflagen gebracht und später mit richtigem takte vom dichter selber ausgemerzt, vgl. Elsters angaben a. a. o. bd. II, s. 503.

[2] Jordan a. a. o. s. 29.

deutsche poësie in ihren uranfängen, soweit wir sie kennen, folgt ausschliesslich diesem prinzip[1]; und an diesen schliessen sich an in strenger, ununterbrochener entwicklungsreihe der Otfriedische halbvers, der vers des höfischen epos, der dramenvers des mittelalters, der knüttelvers u. s. w. bis hinein in die neuere und neueste zeit. Vier hebungen sind die *deutsche* regel, neben welcher die weniger oder mehr gehobenen, namentlich die mehr gehobenen, oft nur als ausnahmen zu betrachten sind, die auf fremde einflüsse zurückgehn. *Rudolf Hildebrand* nennt in einem kleinen aufsatz «Metrisches aus dem kinderliede» die hebungszahl vier den rhythmischen urrahmen, welchen alle kinderpoësie auszufüllen das bestreben zeigt[2]. Mit dem wesen des accentverses in seiner weitgehenden rhythmischen beweglichkeit verträgt sich jedenfalls keine grössere hebungszahl, und, wenn neuerdings dichter[3], wie übrigens auch schon Goethe, freie rhythmen mit fünf oder gar sechs hebungen gebildet haben, so ist das nicht nur unschön, sondern auch undeutsch. —

Haben wir somit schon bei der beschaffenheit der hebungssilben wie auch bei ihrer anzahl elemente aus der alten verskunst kennen gelernt, so führt uns eine weitere erscheinung, der wir uns jetzt zuwenden müssen, ganz aus dem bereich der Opitzschen metrik und geraden wegs in das gebiet der alten rhythmischen freiheit. Ich komme auf *das fehlen der senkung*, das in den Nordseebildern gar nichts seltenes und mit ungefähr 50 beispielen belegt ist. Die neuhochdeutsche metrik verpönt strenge diese unregelmässigkeit, die nach ihrer mechanischen auffassung gleichbedeutend mit metrischer roh-

[1] Vgl. oben s. 9, anm. 4.

[2] Zeitschrift für deutschen unterricht (herausgegeben von Lyon), Jahrgang 1889, heft 1, s. 7.

[3] Um ein ganz modernes beispiel zu wählen, *Johann Friedrich Lahmann* in seinen freien rhythmen «Auf den tod kaiser Friedrichs» (Bremen 1888) hat vielfach fünf- und sechshebige verse

heit ist: hebung soll regelmässig mit senkung abwechseln. Wie aber diese forderung schon bei den gepriesenen antiken metren nicht strenge durchgeführt werden kann, da manches schema hebung unvermittelt neben hebung zeigt[1], so hat auch mancher bessere dichter sie einmal in den gewöhnlichen versarten ausser acht gelassen, wenn der inhalt zu dieser form hindrängte[2]. Die freiheit des fehlens der senkung war bis in die blütezeit der mhd. dichtung allgemein üblich[3], und die mhd. und ahd. dichter haben mit ihr grosse rhythmische schönheiten zu erreichen vermocht. Dass sie auch heute noch ebenso wirkungsvoll wie damals und trotz der langen zeit, die sie vergessen war, nichts an schönheit eingebüsst hat, werden die beispiele aus den Nordseebildern zeigen. *Rieger* hat recht, wenn er meint, «dass mit zulassung der einsilbigen füsse sich ein gebiet von schönheiten eröffnen muss, das ganz ausser dem bereich der Opitzschen verskunst liegt».[4]

Die freiheit des fehlens der senkung ist zwiefacher art in den Nordseebildern. Wir beobachten sie einerseits innerhalb ein und desselben wortes, andererseits tritt sie zwischen zwei verschiedenen wörtern auf.

Fehlen der senkung innerhalb *eines* wortes kann stattfinden, wenn dieses eine zweistämmige zusammensetzung ist, in der die stammsilben unvermittelt neben einander stehn,

---

[1] In diesem falle natürlich erlaubt, da es ja das — *schema* so erfordert; wenn aber ein dichter aus eigener machtvollkommenheit sich eine solche freiheit herausnimmt, heisst es — regellosigkeit. Dieses Beispiel zeigt recht deutlich das starre, mechanische, nicht mehr entwicklungsfähige in den gesetzen der nhd. metrik.

[2] Ich erinnere nur an den schönen Schillerschen vers: „Den Dánk, Dáme, begehr ich nicht".

[3] Erst Konrad v. Würzburg verbannt sie fast ganz aus der epischen dichtung; in der lyrik hörte sie schon geraume zeit früher auf.

[4] *Max Riegers* «mhd. verskunst» in der Kudrun, herausgegeben von W. v. Plönnies, Leipzig 1853. Vgl. s. 302.

z. b. tiefblau, witzsprühend. Die zweite stammsilbe wird hebungsfähig, wenn eine unbetonte silbe folgt:

Glúrôte Stréifen auf das Wásser (I, 164_9).

Tóte, **náchtwàndelnde** Schátten (189_6).

Im gúten **Rátskèller** von Brémen (191_{25})[1].

(Weitere beispiele: 166_{10}, 173_9, 177_{20}, 178_{13}, 182_{10}, 186_5 u. a.)[2]

In dieser betonungsweise lebt ein altes gesetz der Otfriedschen resp. der mhd. metrik wieder auf, das damals aber ein viel weiteres gebiet beherrschte und auch die einfachen wörter mit langen stammsilben umfasste (z. b. zórnìger, schéphaère). Rieger[3] will auch die wiedereinführung dieser regel, man soll nach ihm lesen: reísìge geséllen. Ich glaube aber, dass mit dieser neuerung dem modernen sprachbewusstsein zu viel zugemutet würde.

Die oben gefundene regel wird aber nicht strenge durchgeführt. Es giebt eine ganze reihe von versen in den Nordseebildern (ungefähr 30), in denen jene zusammensetzungen nur mit *einer* hebung auf den beiden stammsilben gelesen werden können. Man nimmt am besten eine art schwebender betonung an, die hier nichts bedenkliches hat, da sie über zwei stammsilben schwebt und somit auf accentuierender grundlage ruht. Sie würde die einzig mögliche und berechtigte schwebende betonung im accentverse sein. Z. b.:

Mit weißen Hálskrausen | und Éhrenkétten (I, 175_{13}).

Nach der weiten, tótkalten | Himmelswölbung (184_{31}).

Schaút hervór | der grásgelbe Mónd (186_6).

---

[1] Über die betonung dieses verses vgl. *Jordan* a. a. o. s. 28.

[2] In einem gedicht aus der nachlese „An die Tochter der Geliebten" (II, 36) findet sich der vers: „Lústplàtschernd die Schönste der Scháar". Das gedicht zeigt nur vierhebige verse; wir haben in dem angeführten verse also einen strengen beweis, dass der dichter sich dieser betonungsweise auch bewusst gewesen ist.

[3] a. a. o. s. 303.

(Weitere beispiele: I, 173_{18}, 189_{11}, 190_{17}, 191_{9}, 193_{16}, II, 70_{7} u. a.)

Die beispiele zeigen, dass es vielhebige verse sind, die mit beobachtung der regel fünfhebig erscheinen würden. Es ist aber wohl ausgeschlossen, dass der dichter solche verse mit fünf hebungen gelesen wissen wollte, da er sonst neben ihnen doch auch andere fünfmal gehobene verse gebildet haben würde[1]. Im übrigen zwingt auch die ganze verssymmetrie zu dieser betonung. In der allitterationspoësie war sie nichts ungewöhnliches und kam ebenso wie in den Nordseebildern neben der regelmässigen betonung zur anwendung. Ich gebe zwei beispiele aus dem Hildebrandsliede:

dégano déchisto | miti *Deótrîchhe* (v. 26), aber

álte anti frôte | dea êrhina wârun (v. 16).

Fehlen der senkung zwischen *getrennten* wörtern ist gleichfalls eine nicht seltene erscheinung in den Nordseebildern. In zwei beispielen tritt sie in verbindung mit dem schon besprochenen fall auf; drei hebungen folgen unvermittelt auf einander:

Und die **Wéll'n wútſchäúmend** und **bäúmend** (I, 173_{10}).

Flátterten **fórt, láutſchreiend** (179_{14})

Bezeichnend ist das erste beispiel, wo die schreibung Well'n statt Wellen deutlich die *absichtliche* vermeidung der senkung verrät. Im allgemeinen ist natürlich dieser fall als eine ausnahme zu betrachten, die nur statthaben kann, wenn ein aussergewöhnlicher inhalt eine aussergewöhnliche form verlangt[2].

Im übrigen fehlt die senkung nur je *einmal* im verse, und zwar im dreihebigen meistens zwischen der ersten und zweiten, im vierhebigen zwischen der zweiten und dritten

[1] Über zwei fünfhebige verse, vgl. oben s. 16.

[2] Über das rhythmisch malende dieser form vgl. unten I, d.

hebung. Im zweihebigen verse habe ich ein fehlen der senkung nicht beobachtet.

dreihebig: Und **rief,** | **ärgerlich** lachend (I, 177_2).

Und ein **Narr** | **wartet** auf Antwort (190_{18}).

vierhebig: Und über dem **Meer** | **platt** auf dem Bauch (166_{19}).

Ein schönes **Weib** | **königlich** schön (182_{17}).

Nebelweit | schimmern die Sterne (165_8).

(Weitere beispiele: I, 170_{28}, 173_{32}, 182_4, 184_{13}, 186_2, 194_{10} u. a.)

Die beispiele zeigen zugleich, dass der dreihebige vers in der regel zwischen der ersten und zweiten, der vierhebige zwischen der zweiten und dritten hebung eine *sinnpause* macht. Das fehlen der senkung fällt also meistens mit der sinnpause eines verses zusammen. Wir lernen hiermit eine jener feinen, wirkungsvollen schönheiten kennen, die auf der freiheit des fehlens der senkung beruhen sollten. Indem nämlich der leser dort, wo die senkung fehlt, unwillkürlich anhält, ist schon im äusserlichen rhythmus die sinnpause dargestellt; der dichter hat gewissermassen rhythmisch interpungiert. Diese *rhythmische interpungierung*, wenn ich hiernach die erscheinung so nennen darf, war naturgemäss auch schon in der alten poësie bekannt; namentlich im Nibelungenliede tritt sie auf[1]. Aber nirgends erscheint sie mit solcher häufigkeit und regelmässigkeit angewandt wie in den Nordseebildern; man kann kaum umhin, hier ein klar erkanntes, künstlerisches prinzip anzunehmen, dem Heine gefolgt ist.

b) Die senkungen.

Die senkungen des freien accentverses erscheinen neben den hebungen theoretisch als etwas ganz unwichtiges und zufälliges. Auch der vortrag markiert nur die hebungen; die

[1] Auch in der antiken metrik; der pentameter hat in seiner mitte eine gesetzmässig durchgeführte rhythmische interpungierung.

stimme schwebt von einer anhöhe zur andern und lässt die senkungen im thale fast unberührt. Dennoch kommt diesen eine weit grössere wichtigkeit zu, als es, oberflächlich betrachtet, den anschein hat. Ihre wirksamkeit ist mehr eine versteckte, drängt sich nicht hervor und wird daher meistens übersehn. Im grunde beruht gerade auf ihnen, ihrer anordnung, folge und silbenzahl die rhythmische beweglichkeit eines verses, und gerade sie bilden, wie wir später sehn werden, ein hauptmoment zur erreichung rhythmischer malerei. Es heisst daher, dem rhythmus die flügel beschneiden, wenn man von der senkung verlangt, dass sie überall die *gleiche* silbenzahl einhalten soll; nirgends tritt die unzulänglichkeit der Opitzschen metrik deutlicher zu tage als in dieser forderung. Die zahl der hebungen muss feststehn, wenn es nicht gerade freie accentverse sind; die silbenzahl der senkungen soll aber frei sein und in das künstlerische ermessen des dichters gestellt bleiben. Die Nordseebilder sind in ihren senkungen völlig frei, zugleich aber in der wahl derselben von einer wunderbaren feinheit; überall fühlt man in zahl und anordnung die bestimmte künstlerische absicht.

Die senkungen der Nordseebilder sind einsilbig und mehrsilbig. Über die *einsilbige* senkung lässt sich wenig sagen. Sie ist naturgemäss ziemlich häufig, steht aber selten allein und zeigt sich meist in umgebung und abwechslung mit mehrsilbigen senkungen. Verse, in denen sich nur einsilbige senkungen finden, sind nicht allzu zahlreich, z. b.:

Herángedämmert kám der Ábend (170_1).
Mich sélbst ergréift des férnen Klángs
Geheimnisvóller Scháuer (175_{35-36}).

Die *mehrsilbige* senkung ist die weitaus häufigere in den Nordseebildern. Sie erzeugt jenen eigentümlich schaukelnden rhythmus, der unwillkürlich an die wellenbewegung des meeres erinnert, und von dem Heine einmal (brieflich) die befürchtung

äussert, «er würde süsswasserseelen seekrank machen». Sie ist zweisilbig, dreisilbig und vielleicht auch vier- und fünfsilbig; bei den beispielen für die beiden letzten Fälle ist es aber nicht ausgeschlossen, dass der dichter sich die betreffenden verse mit mehr hebungen gedacht hat, um so mehr, da sich unter ihnen kein viermal gehobener vers findet:

zweisilbig: Ich **aber** lág am **Ránde des** Schiffes (175_1).
Es ſtámpften **die** Róſſe, **es** klirrten **die** Schilde (179_{15}).
Dróben die bláſſen **Wólkengeſtálten** (189_{27}).

dreisilbig: Mit leichtem Röhr | ſchrieb **ich in den** Sánd (170_{13}).
Nébelſchwáche, die der Wind verſcheúcht (193_{18}).
Glúhröte Streifen auf das Wáſſer (164_9).

Für eventuell vier- und fünfsilbige senkung gebe ich die verse:

Und es **wimmelten úm ſie** hér die Stérne (165_{12})
Küßten ſie ſich áuf die Stirne (178_{13});

hebungen aber auf úm und áuf möglich.

Mit der mehrsilbigen senkung haben die Nordseebilder in einem neuen, wichtigen punkte die gesetze der Opitzschen metrik durchbrochen und sind zu den regeln der alten verskunst zurückgekehrt. Die zweisilbige senkung, welche namentlich in der mittelniederdeutschen und mittelniederländischen poësie üblich war, in der mhd. dagegen schon selten wurde, war allerdings bereits vor Heine wieder mehr und mehr in aufnahme gekommen. Eine grosse und kühne neuerung bedeutete aber die dreisilbige senkung; der dichter ging mit ihr bis auf den stabreimvers zurück. *Jordan*, der moderne vollender des freien deutschen rhythmus, bringt es bis zu vier silben in der senkung[1]. Im allgemeinen können natürlich die drei- und viersilbige senkung neben der zweisilbigen nur als ausnahmen gelten; aber als ausnahmen, die unter umständen

[1] In dem bekannten und oft citierten vers aus den Nibelungen: „Plätſcherten mit den Schwéifen und pláuderten geſchwätzig".

ihre grosse und schöne berechtigung haben, und für die *möglichkeit* ihrer anwendung einzutreten gegenüber den hergebrachten lehren einer pedantischen schulmetrik, muss das recht und die pflicht einer freieren, d. h. der accentuierenden metrik sein.

Was ich hiermit für die senkung überhaupt beobachtet und festgestellt habe, hat dann im speciellen auch gültigkeit für die *auftaktssenkung*. Auch hier völliger bruch mit der herrschenden metrik und rückkehr zu den alten prinzipien. Zunächst ist es ganz im sinne der alten verskunst, dass Heine in der anwendung eines auftakts möglichst frei verfährt; verse mit auftakt wechseln in bunter willkür mit versen ohne auftakt. Diese freiheit ist insofern von grösster wichtigkeit, als auf ihr der bedeutsame rhythmuswechsel der Nordseebilder beruht[1]. Die silbenzahl der auftaktssenkung schwankt zwischen eins und drei; für viersilbigen auftakt, der eventuell anzunehmen ist, findet sich kein streng beweisendes beispiel. Der auftakt der Nordseebilder erinnert somit an den der mhd. poësie, der nach *Rieger* die dreisilbigkeit nicht überschreitet[2]; Otfried kannte noch viersilbigen auftakt und die allitterationsdichtung brachte es im Heliand sogar auf elf silben.

Beispiele:

einsilbig: **Die** glühend rote Sonne steigt (164_{30}).
So wächsen und wogen im Menschengeist (193_{26}).

zweisilbig: **Die so** freudig erklungen beim Göttermahl (188_{31}).
Und mit starker Hand aus Norwegs Wäldern (170_{21}).

dreisilbig: **In seinem** Antlitz liegt | Unglück und Grám (187_{29}).
Nach einer wärmen, innigen Tásse Thée (II, 71_4).

Wie die beispiele zeigen, trägt der zweisilbige auftakt auf der ersten, der dreisilbige auf der zweiten silbe einen

---

[1] Vgl. unten s. 26.

[2] *Rieger* a. a. o. s. 269.

leisen nebenton — es entspricht auch dies den alten auftaktsgesetzen[1].

Eine kurze betrachtung für sich verdient noch die *schlusssenkung*, d. h. die senkung, welche eventuell auf die letzte hebung des verses folgt. Sie ist ein- oder zweisilbig, fehlt aber auch ganz. Gemäss diesen drei möglichkeiten heisst der schluss eines verses stumpf, klingend und gleitend. Alle drei versschlüsse kommen in den Nordseebildern vor, und zwar in buntem durcheinander, ganz wie die in kein schema gepresste sprache sie in freier ungezwungenheit darbot. Der klingende schluss ist der häufigere, der gleitende der weitaus seltenste:

Am Meer, am wüſten, nächtlichen **Méer** (190_1).
Und im blaúen Himmel ſingen die **Vőglein** (180_{16}).
Zum ſtillen Erzählen niederkaúerten (164_{12}).

Bei zweisilbiger schlusssenkung ruht in der regel auf der zweiten silbe ein nebenton, vgl. niederkaúertèn; doch finden sich auch schlusssenkungen, in denen die erste silbe das tonliche übergewicht hat: geheiràtet (183_{25}), (Höflinge 193_3). Dieser gebrauch erinnert an den stabreimvers, der aber noch härtere und sprödere schlusssenkungen kennt.

c) Freiheit des rhythmus.

Aus dem zusammenwirken der hebungen und senkungen entsteht der rhythmus; unregelmässigkeiten in deren gebrauch und form, wie wir sie in den vorigen abschnitten kennen gelernt haben, bedingen also auch unregelmässigkeiten im rhythmus. Der rhythmus der Nordseebilder ist frei, im weitesten, aber auch schönsten sinne des wortes; ein feststehendes rhythmisches schema, das sich auch nur darauf beschränken soll, einen entweder steigenden oder fallenden gang der verse vorzuschreiben, ist ihm fremd. Die freiheit des rhythmus ist die

[1] Über den auftakt in der alten metrik vgl. *Rieger* a. a. o. s. 268 bis 272; auch *Vilmar-Grein*, Deutsche verskunst, s. 52—53.

bedeutsamste metrische erscheinung in den Nordseebildern; hier ist der bruch mit der Opitzschen metrik am tiefsten und schroffsten und die rückkehr zu der alten verskunst am vollständigsten durchgeführt.

Vor allem ist es der **rhythmuswechsel,** in dem sich die freiheit des rhythmus offenbart; und zwar fällt zunächst ins ohr der rhythmuswechsel *von vers zu vers.* Die unterscheidung der auftaktssenkungen ergab, dass die anwendung eines auftakts überhaupt ganz willkürlich ist: verse mit auftakt wechseln mit versen ohne auftakt.[1] Stehn oder fehlen des auftakts ist aber bestimmend für das eventuelle steigen oder fallen eines versrhythmus; willkür in jenem bedingt also auch willkür in diesem. Steigender versrhythmus wechselt in buntem durcheinander mit fallendem, man vgl. die verse:

Die Wógen murmeln, die Möwen ſchrillen, (st.)
Álte Erinnerungen wehen mich an, (f.)
Vergéſſene Träume, erloſchene Bilder, (st.)
Quálvoll ſüße, tauchen hervor. (f.) I, 182_{12-15}.

oder: Und die wéißen, weiten Wellen, (st.)
Von der Flút gedrängt, (st.)
Schäúmten und rauſchten näher und näher. (f.) 164_{10-12}.

Aber nicht nur von vers zu vers wechselt die rhythmische bewegung, sie kann *im verse selber* umschlagen, falls dieser durch eine sinnpause in zwei hälften zerlegt ist. Z. b. ein vers ist in seiner ersten hälfte steigend, in seiner zweiten wird er fallend, oder umgekehrt. Der auftakt solcher verse ist nur bis zur sinnpause für den rhythmus bestimmend. Der rhythmus ist nach den zwei verschiedenen möglichkeiten entweder *steigend-fallend* oder *fallend-steigend.* Diese freiheit war vor allem im stabreimverse heimisch, dem sie sich wegen der gesetzmässig durchgeführten, tiefen sinnpause gleichsam von selber

[1] Vgl. oben s. 24.

darbieten musste. Ich werde die beispiele aus den Nordseebildern mit entsprechenden aus dem Hildebrandsliede begleiten:

steigend-fallend: Und zwiſchendrein | ſchrillen die Möwen (186_2).
Und álſo geziért | eilt ſie zum Tánzplatz (194_{10}).
(in sus héremo mán | hrústi giwínnan, v. 56).[1]

fallend-steigend: Nébelſchwáche, | die der Wind verſcheúcht (189_7).
Häúpter in Túrban | und ſchwárzem Barétt (190_9).
(scárpên scûrim: | dat in dêm scíltim stônt v. 64.)

Neben dem rhythmuswechsel beobachtet man in den Nordseebildern auch *unterbrechung* des rhythmus. Diese findet statt, wenn das fehlen der senkung an einer andern stelle des verses auftritt, als in der sinnpause. Hierher gehören vor allem die zahlreichen beispiele, in denen senkungslose zweistämmige zusammensetzungen mit zwei hebungen belegt erscheinen[2]; auch sind hier die beiden verse, die drei hebungen unvermittelt neben einander zeigen (173_{10}, 179_{14})[3], zu erwähnen. Der rhythmus stockt an den betreffenden stellen, ist unterbrochen, und, je nach der sonstigen rhythmischen bewegung solcher verse, spricht man wohl am treffendsten von einem *unterbrochen-steigenden* oder *unterbrochen-fallenden* rhythmus:

unterbrochen-steigend:

Ein ôder, ſchiffbrüchiger Mánn (183_4).
Und hervórquéllendem Góldhaar (175_{25}).

unterbrochen-fallend:

Úràlte Ságen aus Nórweg (166_{26}).
Flátterten fórt, laútſchreiend (179_{14}).

Eine eigenartige rhythmische beobachtung lässt sich an den *dipodisch* zu messenden versen[4] machen. Unter dipodie

[1] Hierher gehört die mehrzahl der fälle, in denen fehlen der senkung in der sinnpause auftritt (vgl. s. 21).

[2] Vgl. oben s. 19.

[3] Vgl. oben s. 20.

[4] Über dipodische und monopodische messung siehe *Sievers*, Die entstehung des deutschen reimverses, Beiträge von Paul und Braune XIII,

versteht man eine rhythmische einheit von zwei hebungen, von denen die eine die andere dem sinn und damit auch dem ton nach überwiegt, und ein vers heisst dipodisch gemessen, wenn er sich nach solchen dipodieen einteilen lässt. Im allgemeinen werden also nur verse mit gerader hebungszahl dipodisch gemessen werden können[1]. Der viermal gehobene vers der Nordseebilder zeigt in seiner überwiegend grossen mehrzahl dipodische messung; er besteht aus zwei rhythmischen einheiten mit je einer haupt- und einer nebenhebung, meistens von einander geschieden durch eine sinnpause. Aus der gruppierung der haupt- und nebenhebungen, ihrer auf- und niederwogenden tonabstufung, ergiebt sich nun eine zweite rhythmische bewegung, welche sich *allein* von den hebungen abhängig zeigt, und die ich im gegensatz zu der schon betrachteten mehr groben und realen, wie sie aus dem zusammenklingen der hebungen und senkungen hervorgeht, die *ideale* nennen möchte. Gemäss den vier verschiedenen möglichkeiten der tonabstufung kommen vier rhythmusarten vor: 1. ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ (fallend), 2. ⏓ ⏑ | ⏓ ⏑ (steigend), 3. ⏓ ⏑ | ⏑ ⏓ (steigend-fallend), 4. ⏑ ⏓ | ⏓ ⏑ (fallend-steigend)[2]:

1. Die göttverleugnende, | engelverleugnende (177$_{19}$)[3].
2. Stolzen Terzinen | und höflichen Stanzen (163$_{20}$).

s. 124—127. Vgl. auch *Greins* bemerkungen über die haupt- und nebenhebungen im Otfriedischen halbvers, Vilmar-Grein a. a. o. s. 9—11.

[1] Dipodische messung von versen mit ungrader hebungszahl kann nur statthaben bei annahme einer katalektischen schlussdipodie.

[2] Bei bestimmung der haupt- und nebenhebungen wird man vor allem den sinnton beachten müssen, man muss sich fragen, welche hebung ist *begrifflich* die bedeutsamste: diese erhält den hauptton. Bis zu einem gewissen grade wird allerdings die entscheidung von dem subjektiven ermessen des betreffenden abhängig sein; doch sind auch auf dem gebiete der satzbetonung, die hier in frage kommt, schon genug gesetze festgestellt, als dass hier völlig die subjektive willkür bestimmend sein könnte. Vgl. z.b. *Walther Reichel*, Von der deutschen betonung, Jena 1888 (dissertation).

[3] Unter diesen typus fallen die nicht seltenen beispiele, in denen der vers aus zwei solcher zweistämmigen zusammensetzungen besteht

3. Hoffnung und Liebe! | Ich liege am Boden (183_3).[1]

4. Und scherzend halb | und halb wehmütig (183_{22}).[2]

Wie ein leichtes gewebe, das von einem leisen windhauch auf- und niedergehoben wird, schwebt der ideale rhythmus über der eigentlichen rhythmischen bewegung des verses, kaum fassbar einem gröberen gehörsinne und doch auch unbewusst diesem nicht verloren gehend. Eine feine kontrastwirkung entsteht, wenn die bewegung des idealen der des gewöhnlichen rhythmus entgegensteht, z. b. die erste fällt, die zweite steigt (beisp. 4a), oder die erste steigt, die zweite fällt (beisp. 3a).

d) Rhythmische malerei.

Der rhythmus wird zur rhythmischen malerei, wenn seine äussere bewegung ein bild von dem inhalt des verses giebt, oder, mit anderen worten, rhythmische malerei entsteht, wenn form und inhalt einander entsprechen. Bis zu einem gewissen grade muss jeder rhythmus, der anspruch auf künstlerischen wert erhebt, rhythmische malerei sein; ein gedicht, in dem form und inhalt aus einander gehn, ist stets mehr oder weniger als verfehlt zu betrachten. Wohl die grösste schwäche der Opitzschen metrik ist es, dass sie mit ihren feststehenden schemata für die rhythmische malerei so wenig spielraum darbietet. Ihre berechtigung bleibt daher nur für kleinere dich-

---

(I, 166_{15}, 166_{30}, 167_{15}, 168_7, 183_{29} u. a. m.). Über die tonabstufung solcher zusammensetzungen vgl. *Vilmar-Grein* a. a. o. § 165 (s. 131).

[1] Das tonliche Übergewicht von liege und Liebe hier durch die allitteration bedingt.

[2] Was das mehr oder minder zahlreiche vorkommen der verschiedenen typen betrifft, so ist typus 1 der weitaus häufigere, typus 2 der weitaus seltenste. Dies stimmt ganz mit den *Riegerschen* ergebnissen über die satzbetonung im stabreimverse überein, nach welchen in der regel die erste hebung den hauptton trägt. Vgl. Max Rieger, Die alt- und angelsächsische verskunst, Zeitschrift für deutsche philologie, bd. VII (1876), s. 18—34.

tungen mit vielleicht *einer* grundstimmung bestehn. Für grössere dichterische schöpfungen mit wechselnden bildern und wechselnden leidenschaften wird ein feststehendes schema nie genügen können, und, wo es trotzdem gewählt ist, bemerken wir sofort, wenigstens bei den grösseren dichtern, ein verzweifeltes ankämpfen gegen den lästigen zwang. Ich erinnere nur an die Schillerschen jambendramen. Goethe bewies einen glücklichen instinkt, als er sich im «Faust», wenn auch nicht gerade den ganz freien rhythmus, so doch den willkürlichen wechsel mit allen möglichen metren erlaubte[1].

Die günstigste form für jede grössere dichtung[2] wird der freie accentvers sein, dessen schmiegsamer rhythmus einen fast endlosen formenreichtum in sich begreift, und der daher den ergiebigsten boden für die rhythmische malerei bildet. Ein leuchtendes beispiel sind die Nordseebilder; ihr rhythmus ist fast durchweg rhythmische malerei. Der inhalt findet keine feststehende form vor, in der er sich mit ach und weh hineinzuzwängen hat; ihm ist die möglichkeit gegeben, überall *das*

---

[1] Die rhythmische malerei im Faust ist von wunderbarer schönheit. Sie beruht darauf, dass der dichter für die einzelne stimmung mit genialem formsinn das entsprechende schema gewählt hat. Sie beschränkt sich demgemäss nicht auf einzelne verse; die stimmung ganzer scenen wird durch das metrum, das in ihnen durchgeführt ist, rhythmisch wiedergegeben; ja, selbst der karakter einzelner auftretender personen spiegelt sich in dem versmass, in dem Goethe sie reden lässt. In einer metrik des Faust, die noch immer nicht geschrieben ist, wird die rhythmische malerei mit das wichtigste und interessanteste kapitel werden müssen.

[2] Besonders für epos und drama. Durch die neueste dramenlitteratur geht (aus gründen, auf die durch die obigen betrachtungen ein neues licht fallen dürfte) eine bewegung gegen den fünffüssigen jambus und zu gunsten des prosadramas. Letzteres heisst aber bei manchen stoffen entschieden übers ziel hinausgeschossen; man wähle den accentvers und die goldene mittelstrasse ist gefunden. Ein versuch dieser art liegt schon vor in *Gustav Wachts* trauerspiel «Hermann, der Cherusker». Vgl. *Beyer* a. a. o. s. 416, der hier eine probe aus dieser dichtung giebt. Vgl. auch s. 5 dieser arbeit, anm. 1.

metrum zu wählen, welches seiner jeweiligen stimmung am treuesten entspricht. Die form wird gewissermassen erst durch den inhalt geschaffen, wie sie in ihren einzelheiten auch erst durch diesen verständlich wird. Alle die grossen, ungewohnten freiheiten, denen wir auf dem gange unserer untersuchungen begegnet sind, müssen vom inhalte aus d. h. unter dem gesichtspunkte der rhythmischen malerei betrachtet werden, und sie erhalten dann eine zwar nachträgliche, aber um so glänzendere bestätigung und rechtfertigung.

Fragen wir zunächst: *was* malt der rhythmus der Nordseebilder? Die antwort lautet einfach und erschöpfend: das *meer!* Die Nordseebilder entftanden in den jahren 1825 und 26 während eines zweimaligen aufenthalts Heines auf der insel Norderney[1]; er schrieb sie nieder angesichts des meeres, dessen wechselnde stimmungen und launen ihm den inhalt, und dessen ebenso wechselnde wellenrhythmen ihm die adäquate form gaben. Die rhythmik der Nordseebilder ist die rhythmik des meeres. Man überschaue die freien rhythmen in Heines dichtung, dieses bunte durcheinander aller erdenklichen metren, dieses ab und auf und auf und ab von vers zu vers, von sinnpause zu sinnpause — es ist in der that, als werfe man den blick hinaus auf das meer mit seiner ewig wechselnden wellenbewegung. Und wir sehn das meer in allen seinen phasen: Jetzt braust der sturm drüber hin und wühlt es auf: der rhythmus wechselt in schneller, jäher folge, in wilder leidenschaftlichkeit spottet er jeder regelmässigkeit, bald liegen breite mehrsilbige senkungen zwischen den hebungen, bald stehn diese unvermittelt neben einander (vgl. I, 173 und II, 70). Das meer ist ruhiger geworden, mit ihm hat sich auch der rhythmus beruhigt: gleichmässig wogt er auf und nieder, hebung wechselt regelmässig mit senkung, letztere ist nie mehr als zweisilbig, es ist wie ein ruhiges atemholen des in-

[1] Vgl. *Prölss*, Heinrich Heine a. a. o. s. 132 und s. 146.

halts (vgl. I, 164_{11-16} und I, 183_{7-18}). — Nun ist es ganz still, meeresstille und langeweile: der dichter schreibt in streng gemessenen, vierfüssigen trochäen, der rhythmus wird nie durchbrochen, sogar die zweisilbigen senkungen sind vermieden (vgl. „Meeresſtille" I, 174). —

Eine kurze karakteristik der mittel zur erreichung der rhythmischen malerei mag sich anschliessen. Naturgemäss muss ich aber, bei der überreichen fülle an stoff, mich auf die bedeutsamsten und am meisten hervortretenden erscheinungen beschränken:

Eine betrachtung an erster stelle verdient die rhythmische malerei durch den auftakt. Gleichermassen ein präludium zum verse, bereitet er durch seine geringere oder grössere silbenzahl auf den karakter und die stimmung desselben vor. Gänzliches fehlen des auftakts, also beginn des verses mit der hebung, giebt diesem etwas ernstes, würdevolles, ein «mehr nach innen gewandter, reflektierender zug»[1] ist ihm eigen (vgl. die trochäen in „Meeresſtille" I, 174). Durch den einsilbigen auftakt erhält der vers einen vorwärtseilenden karakter; in thatkräftiger bewegung führt er die erzählung oder die schilderung weiter. Zwei- und mehrsilbiger auftakt verleiht dem rhythmus etwas überhastiges und leidenschaftliches[2]. Oft kommt es vor, dass die durch die auftaktssenkung eingeleitete bewegung im weiteren gange des versrhythmus verleugnet wird[3]; dadurch entsteht eine schöne kontrastwirkung, welche vorzüglich zu rhythmischer malerei geeignet ist. Als eine probe des rhythmisch malenden auftakts gebe ich die verse I, 167_{20-29}. Die schöne fischertochter hockt vor dem

---

[1] Vgl. *Gottschalls* karakteristik des trochäischen rhythmus, Deutsche poëtik a. a. o. bd. I, s. 223.

[2] Vgl. *Riegers* beobachtungen über die wirkung des mehrsilbigen auftakts in der mhd. poësie, mhd. verskunst a. a. o. s. 269—270.

[3] Vgl. oben s. 26.

herde und bläst ins Feuer; das flackern und huschen des widerscheins der flammen über die gestalt des mädchens sowie seine bewegungen in dem unbestimmten zwielicht werden durch zwei- und dreisilbige auftakte veranschaulicht:

Und bläst hinein,
Daß die flackernd roten Lichter
Zauberlieblich widerstrahlen
Auf das blühende Antlitz,
Auf die zarte weiße Schulter,
Die rührend hervorlauscht
Aus dem groben, grauen Hemde,
Und auf die kleine sorgsame Hand,
Die das Unterröckchen fester bindet
Um die feine Hüfte.

Die rhythmische malerei des *ganzen verses* ist bedingt durch die mehr oder minder grosse silbenzahl seiner senkungen. Indem man nämlich im allgemeinen ein *gleiches* gesammtzeitmass für den vortrag gleichgehobener verse annehmen muss, unbekümmert um ihre sonstige länge oder kürze, werden offenbar mehrsilbige senkungen dem verse ein beschleunigtes, kurze oder gänzlich fehlende ihm ein langsames, stockendes tempo geben[1]. [2] Ich gebe zuerst einige beispiele für rhythmisch malende mehrsilbige senkungen:

[1] Eine gleiche annahme spricht *Sievers* für den stabreimvers aus. Vgl. Die entstehung des deutschen reimverses a. a. o. s. 135.

[2] Übrigens wird man auch für die verschieden gehobenen verse der Nordseebilder ein annähernd gleiches zeitmass des vortrages annehmen müssen. Was in den gleich gehobenen versen die mehr oder minder grosse silbenzahl der senkungen ausmacht, thut hier die mehr oder minder grosse anzahl der hebungen; öfter gehobene verse werden schneller, weniger gehobene langsamer und gedehnter gelesen. Es schwebt über den einzelnen versen gleichsam ein durchschnittszeitmass, dem alle zustreben, das aber naturgemäss nie erreicht wird. Auch hierauf kann die ryhthmische malerei beruhn. Vgl. was oben (s. 15) über den einhebigen vers: O Meer! bemerkt ist.

Und es wimmelten um sie hér die Sterne (165_{12}).
Über die brándende See (174_3).
Und es duftet und summt und es atmet und lacht (180_{15}).

Was rhythmische malerei durch einmaliges fehlen der senkung im verse betrifft, so gehört hierher alles, was früher über die rhythmische interpungierung beobachtet und gefunden ist[1]. Als ein besonders karakteristisches beispiel wiederhole ich den vers:

Und ein Nárr | wártet auf Ántwort (190_{18}).

Zweisilbiger auftakt leitet in schneller, aufsteigender Bewegung auf das wort „Narr" hin, in welchem der sinn des verses gipfelt; dann stockt der rhythmus, eine pause entsteht, gerade lang genug, um blitzschnell in dem leser die Frage wach zu rufen: was wird der narr thun? Und jetzt erst folgt in ruhigem, absteigendem rhythmus die antwort. Wie platt und nichtssagend würde der vers werden, wollte man nach den forderungen der Opitzschen metrik etwa „wartet" mit einer schwebenden betonung lesen oder gar zwischen „Narr" und „wartet" das beliebte flickwort „er (der)" einschieben.

Mehrmaliges fehlen der senkung im verse wird dem rhythmus etwas sprödes, hartes, atembeklemmendes geben; die stimme des lesers vermag nur unter schwerer mühe die unvermittelt neben einander stehenden hebungen herauszubringen. Wir haben zwei verse mit drei unvermittelten hebungen kennen gelernt; beide sind rhythmisch malend in dem obigen sinne und seien deshalb an dieser stelle wiederholt:

Und die **Wéll'n wútschäumend** und bäumend (173_{10}).
Flatterten fórt, lautschreiend (179).

Der erste vers findet sich im zusammenhange einer sturmschilderung. Der wilde aufruhr der wogen wird treffend durch den unterbrochenen rhythmus veranschaulicht. Zweisilbiger

[1] Vgl. oben s. 21.

auftakt, drei unvermittelte hebungen und jäher absturz in trochäisch-daktylischem rhythmus: wie eine jener gewaltigen wellen türmt es sich vor uns auf, zu steiler, schaumgekrönter höhe, verharrt hier eine weile, gleichsam zaudernd, und stürzt dann plötzlich gurgelnd und wirbelnd in sich selber zusammen. — Fast noch schöner und wirksamer ist die rhythmische malerei des zweiten beispiels. Eine schar möwen ist aufgescheucht und erhebt sich schreiend in die lüfte. Der daktylische gang des ersten versteils malt ihren furchtsam-hastigen flügelschlag; in den darauf folgenden unvermittelten hebungen schallt uns das harte, schrille möwengeschrei ins ohr . . .

Die rhythmische malerei der Nordseebilder steht einzig da in der deutschen litteratur und lässt sich vielleicht nur mit der grossartigen rhythmik des Hildebrandsliedes vergleichen. *Jordan* bespricht einige besonders karakteristische verse aus dieser alten dichtung[1] und kommt zu dem schluss: «Ich frage, ist das nicht eine sprachkunst von bewunderungswürdiger feinheit und vollendung? Und dennoch konnten wir viele jahrhunderte hindurch so unverzeihlich dumm sein, der nichtswürdigen lüge zu glauben, dass unsere vorväter, die solche poëten erzogen und verstanden, dennoch barbaren gewesen seien?» Aber auch Heinrich Heine ist ja nicht davor bewahrt geblieben, für einen metrischen barbaren gehalten zu werden!

II. Die allitteration[2].

Die untersuchung des versbaues hat ergeben, dass die Nordseebilder in allen wesentlichen punkten sich in schroffem gegensatz zu den gesetzen der nhd. metrik befinden: der

[1] *Jordan* a. a. o. s. 22—23 und s. 33, anmerk.

[2] Für die allitteration habe ich benutzt: *Rieger*, Alt- und angelsächsische verskunst, Zeitschrift für deutsche philologie, bd. VII, s. 1 bis

Opitzsche regelzwang ist durchbrochen, und anstatt dessen lebt die freiheit des alten rhythmus wieder auf, hauptsächlich in der gestalt, wie er im stabreimverse heimisch war. Dieses resultat erhält jetzt eine neue, wichtige bestätigung in der vorliebe der Nordseebilder für die allitteration, d. h. für die älteste und ursprüngliche form des gleichklangs in der deutschen poësie.

Es ist bekannt, dass die allitteration nie ganz aus unserer dichtung verschwunden ist. Sie *konnte* nicht verschwinden; aufs innigste mit dem accentuierenden wesen der deutschen sprache verwachsen, musste sie sich stets von neuem, auch ungewollt, darbieten und war somit vor dem vergessenwerden geschützt. Sie tritt bei *jedem* deutschen dichter auf (es darf ohne einschränkung gesagt werden); ein Otfried, Wolfram, Walther v. d. Vogelweide, Hans Sachs, Goethe — alle zeigen sie allitterierende gleichklänge[1], und es macht sich nur *der* unterschied bemerkbar, dass die allitteration, je nach dem karakter und der formellen geistesrichtung des einzelnen dichters, bald mehr, bald minder zahlreich und danach mit bald mehr, bald minder deutlichem bewusstsein angewandt erscheint. Z. b. Platen in seinen antiken strophenformen zeigt verhält-

---

64; *Vilmar-Grein* a. a. o. s. 21—27; *Schneider,* Geschichtliche darstellung der deutschen verskunst, Tübingen 1861, s. 19, 42, 49—52; *Jordan* a. a. o. s. 30—51; *Beyer* a. a. o. s. 396—416.

[1] Über «Allitteration bei mhd. dichtern» schrieb *Ignaz v. Zingerle* (Wien 1864); die schrift ist zugleich gegen die dissertation von *O. Vilmar* «Reste der allitteration im Nibelungenliede» (Marburg 1855) gerichtet, der aus den allitterierenden klängen im Nibelungenepos mit Lachmann auf alte Nibelungenlieder geschlossen hatte. Über den modernen stabreim, mit besonderer berücksichtigung seiner anwendung durch Jordan und Wagner, handelt *Ackermann,* Der stabreim in der modernen poësie, Petersburg 1877; Dr. *Richard Hamel,* Zur textgeschichte des Klopstockschen Messias (Rostock 1879), führt Klopstocksche allitterationen an. Auch Dr. *Eduard Belling,* Die metrik Schillers (Breslau 1883) nimmt gelegenheit, auf den allitterationspunkt zu kommen.

nismässig weit weniger allitteration als Goethe, Uhland, Heine in ihren ungekünstelten liederstrophen.

Die allitteration in den Nordseebildern ist überraschend häufig; sie gelangt in einem umfange zur anwendung, der weit über das mass eines zufälligen auftretens, wie es etwa die deutsche sprache bedingt, hinausgeht. Wir sind gezwungen, hier eine bewusste künstlerische absicht des dichters anzunehmen, die sich aber innerhalb bestimmter grenzen gehalten hat und nicht bis zu einem festen prinzip gediehen ist. Denn bei aller häufigkeit bleibt das vorkommen des allitterierenden gleichklangs doch ein durchaus willkürliches, und willkürlich ist auch seine form, die eine bunte reihe von möglichkeiten darbietet, wie sie in den engen grenzen der starren stabreimgesetze undenkbar wären. Bei betrachtung der allitteration in den Nordseebildern gewinnt man ganz den eindruck, als hätte der dichter hier gefunden, ohne vorher gesucht zu haben. Der freie accentvers, wie wir ihn kennen gelernt haben, war ja auch ein günstiger boden für die allitteration. Er kannte den reim nicht, der schwerpunkt des verses war damit vom versschluss in das versinnere gerückt und ruhte auf den einzelnen hervorleuchtenden hebungen; ganz unbewusst musste sich hier die allitteration einstellen, um den hebungen auch eine äusserliche auszeichnung zu geben. Heine nahm willig, was ihm so, mehr oder minder zufällig, an allitterierenden gleichklängen in die feder kam; er empfand sicher ihren wohllaut, aber er machte nicht jagd darauf, weil er keinem prinzip folgte. Die allitteration der Nordseebilder hat sich hiermit eine ungezwungene natürlichkeit bewahrt, welche der gesetzmässig durchgeführte stabreim nicht immer kennt, wenigstens der moderne nicht, man vgl. Jordans «Nibelunge»[1].

[1] Überhaupt kann man *Jordan* und noch mehr *Wagner* den vorwurf nicht ersparen, dass sie ihre dichtungen mit der allitteration förmlich überladen haben. Weniger wäre mehr gewesen; der alte vers war viel diskreter in der anwendung des stabreims.

a) Die formen der allitteration[1].

Als erste unterscheidung in den formen der allitteration ergiebt sich, wie schon für die alten stabreimdichtungen, so auch für die Nordseebilder die vokalische und die konsonantische.

Bei der *vokalischen* beginnen bekanntlich die zusammenklingenden hebungen mit einem vokal oder diphthongen, und zwar allitteriert jeder vokal oder diphthong ohne unterschied mit jedem andern. Dr. *K. M. Rapp*[2] erklärt diese merkwürdige erscheinung mit einem den vokalen beim anlaut innewohnenden spiritus lenis, so dass also danach nicht die vokale, sondern ihre spiritus reimen. In der alten, rauheren zeit war sicher der gaumendruck, der diesen vorhauch erzeugte, schärfer und härter und darum der spiritus auch deutlicher hörbar als heute[3]. Der gleichklang der verschiedenen vokale oder diphthonge wird sich im vergleich zu früher abgeschwächt haben; doch ist er uns nicht verloren gegangen, wie sprichwörtliche redensarten als *a*nfang und *e*nde, *a* und *o* u. s. w. deutlich beweisen. Die vokalische allitteration in den Nordseebildern, wenn auch weitaus seltener als die konsonantische, tritt doch so zahlreich auf, dass wir an ein zufälliges zusam-

[1] Soweit ich die nachfolgenden termini nicht bei *Beyer* (a. a. o. s. 407—411) und andern vorfand, habe ich dieselben nach analogie der reimbezeichnungen neu gebildet. Neubildungen sind: unreine, doppelgepaarte, einfachgepaarte, schlagende und kettenallitteration.

[2] Versuch einer physiologie der sprache (4 bd. Stuttgart und Tübingen 1836—41), bd. I, s. 214. Zugleich verweise ich auf *Sievers,* Grundzüge der phonetik (Leipzig 1881, 2. aufl.), s. 108—112, § 17, 1.

[3] Dies ist hauptsächlich aus den allitterationen zwischen spiritus lenis und spiritus asper zu folgern, die hin und wieder in der alten dichtung vorkommen, vgl. z. b. den ersten vers des ersten Merseburger zauberspruches. Nach *Rieger* (a. a. o. s. 16) ist dieser fall für die angelsächsische poësie undenkbar; doch muss er aus dem Beowulf drei beispiele anführen, die er allerdings zu verbessern sucht. Dass in der alten sprache noch nicht ein strenger unterschied zwischen spiritus asper und lenis bestand, zeigt klar ein wort wie *(h)ër*, das bald ein h hat, bald nicht — vorausgesetzt natürlich, dass sie beide *eines* stammes sind.

mentreffen nicht glauben können und annehmen müssen, dass auch Heine voll den gleichklang verschiedener vokale oder diphthonge als solchen empfunden hat:

1. Alte Erinnrungen wehen mich an (182_{13}).
2. Trotz all deiner eifersüchtigen Angst (188_{8}).
3. Die führen dort unten die zärtlichste Ehe (184_{6}).
4. Und also geziert eilt sie zum Tanzplatz (194_{10}).

(Weitere beispiele: I, 163_{2}, 166_{3}, 168_{25}, 170_{29}, 176_{9}, 177_{10}, 178_{29}, 181_{18} u. a.)

Im ersten augenblick merkwürdig erscheinend, aber durchaus erklärlich ist das bestreben, das sich auch in den Nordseebildern geltend macht, nur einander *ungleiche* vokale und diphthonge allitterieren zu lassen. Gleicher vokalanfang lässt nämlich in der mehrzahl der fälle allitteration und assonanz zusammenfallen, und letztere hebt die erste auf, weil der gleichklang der assonanz, der sich über das ganze wort erstreckt, denjenigen der allitteration stark überwiegt, z. b. *eben* und *elend*. Allitterieren trotzdem zwei gleiche vokale, so beobachtet man in den Nordseebildern, dass die beiden hebungen mit gleichem vokalanfang durch eine dritte mit ungleichem getrennt sind; im grunde allitterieren also dann nicht die zwei gleichen vokale unter einander, sondern jeder von ihnen reimt mit dem zwischen beiden stehenden ungleichen (vergl. beisp. 1 u. 2)[1].

Die allitteration heisst *konsonantisch*, wenn die allitterierenden hebungen mit dem *gleichen* konsonanten oder der *gleichen* konsonantenverbindung beginnen:

Es wehet der Wind, es fliehen die Wolken (190_{16}).
Aus dem groben, grauen Hemde (167_{26}).

[1] Das gesetz des wechsels der allitterierenden vokale galt selbstverständlich auch schon vom stabreimverse. *Vilmar-Grein* a. a. o. s. 23 giebt als grund an für diese erscheinung, dass man die eintönige wiederholung eines und desselben vokals hätte vermeiden wollen. Dass damit die sache nur sehr äusserlich erklärt ist, leuchtet ein.

Zu betonen ist, dass die gleichheit der konsonanten oder konsonantenverbindungen nicht äusserlich von der schrift abhängt, die nur allzu oft ganz willkürlich verfährt, sondern dass man von gleichheit schon bei einer gleichen *aussprache* sprechen darf. So können die laute v, f und ph unbedenklich mit einander allitterieren, und die zusammensetzung: prophetengefeiert (192_{11}) zeigt ganz reine allitteration.

Die allitteration ist als *unrein* zu bezeichnen, wenn sie die obige forderung völliger gleichheit ihrer allitteranten nicht erfüllt hat, wenn vielleicht also einfacher konsonant mit einer ihm verwandten konsonantenverbindung (s mit st) oder auch ähnliche, nicht gleiche konsonantenverbindungen (br und bl) die allitteranten bilden. Der alte stabreimvers hatte in dieser beziehung ein ziemlich weites gewissen; mit ausnahme der verbindungen sc, sp, st, von denen jede nur mit sich selber allitterieren durfte[1], liess er die allitteration einfacher konsonanten mit verwandten zusammensetzungen oder verwandter zusammensetzungen mit einander ohne bedenken zu, und es galt im allgemeinen nur die regel, dass der erste konsonant der gleiche sein musste, also h und hr, kr und kl u. s. w. In den Nordseebildern lässt die unreine allitteration auch diese kleinen einschränkungen, denen sie in der alten dichtung unterworfen war, bei seite; sie erscheint völlig willkürlich. Doch wird es, bei dem fehlen eines festen prinzips, immer fraglich bleiben, ob der dichter bei manchen fällen unreiner allitteration sich überhaupt des gleichklangs bewusst gewesen ist. Z. b. für verse wie:

Mutter der Schönheit, der Schaumentstiegenen (173_{18}),
Und ich saß am Strand und schaute zu (170_3)

ist es nach meinem dafürhalten ausgeschlossen, dass der dichter allitterierende gleichklänge beabsichtigt hat. Dagegen wird

---

[1] Vgl. *Rieger* a. a. o. s. 16–17; *Vilmar-Grein* a. a. o. s. 22.

die unreine allitteration wohl aus dem bewusstsein Heines geflossen sein, in beispielen wie:

Doch böſe Zungen ziſchelten Zwieſpalt (165_{14}).

Dieſes Schwanken und Schweben und Schaukeln (II, 70_{34}).

Der weiche Laut des w tritt klanglich so sehr vor den scharfen spiranten z und sch zurück, dass man fast nur diese hört, und der allitterierende gleichklang mit den einfachen konsonanten deutlich zu gehör kommt.

Im gegensatz zu der unreinen allitteration können die allitterierenden wörter auch *zu viel* gleichklang zeigen, wenn sie nämlich die gleichen sind; die allitteration heisst in diesem falle *rührend*. Im allgemeinen gilt für sie, was früher bei der vokalischen allitteration über den nahe verwandten fall gleicher vokalanfänge bemerkt wurde[1]. Man empfindet im grunde keine allitteration, sondern rührenden reim. Sie kann nur gestattet sein, wenn zwischen zwei rührend allitterierenden hebungen wenigstens *eine* dritte ungleichartige steht[2]:

Und abermals Waſſer, bewegtes Waſſer (II, 71_{2}).

Seelenſchmelzend und ſeelenzerreißend (173_{35}).

(Weitere beispiele: I, 172_{23}, 175_{14}, 177_{19}, 184_{5}, 185_{21} u. a.)

Je nach *zahl* der allitterierenden hebungen eines verses unterscheidet man zwischen voller, starker und schwacher allitteration. Diese unterscheidungen sind nur auf den vierhebigen vers anwendbar; doch wird nebenher auch eine betrachtung der minder gehobenen verse möglich sein.

Man spricht von *voller* allitteration, wenn sämtliche hebungen eines vierhebigen verses allitterieren, und zwar nach zwei möglichkeiten, entweder alle mit dem gleichen allitte-

[1] Vgl. oben s. 39.

[2] *Rieger* a. a. o. s. 17—18 spricht davon, dass der rührende stabreim in der kunstgerechten stabreimdichtung vermieden werde, ausser in der aufzählung, wo er einem effekte diene. In den beispielen, die R. aus der ags. poësie beibringt, ist das oben aufgestellte gesetz von der trennung durch eine dritte hebung strenge eingehalten.

ranten oder geteilt mit zwei verschiedenen. Der erste fall kommt nur einmal in den Nordseebildern vor, und auch dort bloss mit annahme sehr fragwürdiger, unreiner allitterationen:

Und der ſchwankende Seemann ſteht am Steuer (181_{20})[1].

Der zweite fall schliesst wieder drei möglichkeiten ein: gemäss den schemata abab, abba, aabb die *überschlagende*, die *umarmende* und die *doppelgepaarte* allitteration. Das zweite schema findet sich nicht in den Nordseebildern[2], das erste kommt zweimal, das letzte dreimal vor:

Vergebliches Sehnen, vergebliches Seufzen (172_{30}) und 178_{29}.

Und der Wind durchwühlt ihre langen Locken (174_8) und 177_{26}, 183_{27}.

Die doppelgepaarte allitteration (aabb) war dem alten stabreimverse unbekannt; nur die Edda zeigt sie einige male bei aufzählung von namenreihen. Sie ist im grunde auch unvereinbar mit dem wesen des stabreimverses, dessen zwei vershälften durch die allitteration verknüpft sein sollen. Hier aber sehen wir im gegensatz dazu eine scharfe trennung beider hälften bewirkt, die ihrerseits aber auch in ausnahmefällen von schöner wirkung sein kann. Jordan hat recht, wenn er von dieser allitterationsform sagt, dass «sie die viermalgleiche an eindringlichkeit erreiche und bei weitem übertreffe an atemlos vorwärtsstürzender hast und ungestümer gewalt, namentlich auch bei geeigneter wahl kraftvoller konsonanzen, an musikalischer mimik zur versinnlichung mächtiger naturlaute»[3]. Für diese karakteristik ist der oben gegebene vers (174_8) ein treffendes beispiel.

Bei der *starken* allitteration allitterieren drei von vier hebungen mit einander. Für den stabreimvers ist es der

[1] Dieser fall ist auch im stabreimverse sehr selten. *Rieger* fasst ihn a. a. o. s. 10—12 als eine anomalie.

[2] Ebenfalls im stabreimverse selten. Das gewöhnliche schema des doppelreims war dort abab, weil dieses nicht gegen das gesetz des hauptstabes verstösst. Vgl. *Rieger* a. a. o. s. 5.

[3] Jordan a. a. o. s. 48.

gesetzmässige fall, und zwar zeigt die erste vershälfte zwei allitterierende gleichklänge (die stollen), die zweite einen (den hauptstab), und für den letzteren gilt dann noch die weitere beschränkung, dass er nicht mit der letzten hebung zusammenfallen darf[1]. Doch ist der stabreimvers weit davon entfernt, diese regeln *strenge* durchzuführen, wie das Hildebrandslied beweist. Es kommt vor, dass die stollen in den zweiten halbvers fallen und der hauptstab in den ersten, und wie hiermit schon die regel durchbrochen ist, dass die letzte hebung nicht mit allitteriert, wird sie auch für die gewöhnliche ordnung der stollen und des hauptstabes nicht immer beobachtet, so dass also auch die letzte hebung mit allitteriert. Die Nordseebilder zeigen für die gesetzmässige form der starken allitteration (schema: aaax[2]) drei verse, aber jeden von ihnen mit unreiner allitteration:

1. Sittſam umſchloſſen von ſchwarzen Mützchen (175_{24}) und 170_3, 173_{35}.

Die übrigen möglichen typen sind: aaxa, axaa, xaaa. Der erste typus ist mit drei, der zweite mit zwei, der dritte mit vier beispielen belegt:

2. Und hebt die Hände flehend zum Himmel (181_{23}) und 169_7, 190_{16}.
3. Den lieblichen Nektar, und längſt iſt erloſchen (188_{36})[3] und 177_{29}.
4. Vór mir woget die Waſſerwüſte (182_2) und 165_{14}, 172_{23}, 176_{27-28}.

[1] Vgl. *Vilmar-Grein* a. a. o. s. 23—24 und *Rieger* a. a. o. s. 4—10. Verstösse gegen das gesetz des hauptstabes betrachtet Rieger als anomalieen, die entweder auf verderbnis des textes beruhen oder kennzeichen einer gesunkenen kunst sind.

[2] Mit x bezeichne ich die nicht mit allitterierende hebung, gleichsam die allitterations*waise* des verses.

[3] In diesem verse ist *reimbrechung* bemerkenswert. Dieselbe ist selten in den Nordseebildern; mir sind ausser diesem nur noch zwei beispiele aufgestossen:

Die weiche Luna! Weiblich geſinnt (165_{29}).
Hoffnung und Liebe! Ich liege am Boden (183_3).

Die Nordseebilder bringen also alle möglichen formen der starken allitteration, und zwar, wie die zahlen beweisen, ohne nennenswerte bevorzugung des einen oder anderen typus.

Der fall, dass die drei hebungen des *dreihebigen* verses mit einander allitterieren, möge hier seinen platz finden, weil er äusserlich der zahl seiner allitteranten nach mit der starken allitteration übereinstimmt. Es finden sich 6 beispiele:

Von weißen Wolken umwogt (177_{27}).

Und ſchaut nach dem Scheidenden ſchmerzlich (165_{33}).

(Die übrigen verse: I, 164_{10}, 167_4, 178_2, II, 70_{34}.)

Wenn nur zwei von den vier hebungen eines verses allitterieren, entsteht die *schwache* allitteration. Sie zeigt von allen allitterationsformen in den Nordseebildern das weitaus häufigste vorkommen: ich habe noch über 50 verse gezählt. Auch in der stabreimdichtung war dies schon eine ganz gewöhnliche form, und jedenfalls weit gebräuchlicher, als man nach den lehrbüchern der metrik glauben sollte, die hier meistens nur von einer ausnahmeverwendung sprechen. Die schwache allitteration hat vor den andern formen den vorzug der einfachheit und damit der natürlichkeit; das prinzip der allitteration wird nicht mehr als prinzip empfunden, leicht und natürlich drängen sich die gleichklänge ins ohr. Die allitteration findet hier eine feine, diskrete anwendung, die gerade den zauber dieser form ausmacht. Da die allitteration, wie wir gesehen haben, zum nicht geringsten teile bezweckt, die beiden hälften des stabreimverses an einander zu binden, so wird die natürliche stellung der zwei allitteranten die sein, dass je einer in die beiden vershälften fällt. Soweit dieses gesetz einen spielraum gestattet, sind noch wieder verschiedene möglichkeiten der stellung zulässig, und so ergeben sich auch schon für den stabreimvers die vier möglichen typen: ax ax,

xa xa, ax xa, xa ax[1]. Eine betrachtung der Nordseebilder lehrt, dass diese typen für die schwache allitteration auch bei weitem den vorzug haben; aber es finden sich daneben noch zwei neue, die die gesetzmässige stellung durchbrechen, nämlich aa xx, xx aa, d. h. die beiden allitteranten sind entweder in die eine oder die andere vershälfte zusammengedrängt. Wir haben hiermit eine ähnliche form wie die oben gefundene doppelgepaarte allitteration (aabb)[2], und ich möchte sie im gegensatz zu jener als die *einfachgepaarte* bezeichnen. Sie bewirkt ebenfalls eine scharfe trennung der vershälften; während aber bei der doppelgepaarten form die beiden gleichmässig ausgezeichneten hälften sich strenge die wage halten, erhält bei der einfachgepaarten der versteil, in welchem die allitteranten stehn, ein ausschliessliches übergewicht vor dem andern. Es liegt auf der hand, dass eine solche form nur in ausnahmefällen, wenn der inhalt die erlaubnis dazu geschaffen, schön sein kann (vgl. beisp. 5).

Beispiele:

1. Typus *ax ax:*
   Lauſcht ſie hervor aus leichtem Gewölk (165_{32})
   (ferner: I, 165_{29}, 168_{33}, 174_{1}, 184_{5}, 187_{29}, 194_{10} u. a.).
2. Typus *xa xa:*
   Ahnungsſüßes, heimliches Summen (167_{18})
   (ferner: I, 167_{9}, 169_{4}, 171_{16}, 172_{5}, 177_{19}, 184_{6} u. a.).
3. Typus *ax xa:*
   Fallen zitternd goldene Funken (171_{30})
   (ferner: I, 163_{20}, 165_{18}, 184_{31}, 191_{19}, 194_{1}).
4. Typus *xa ax:*
   Und ſchaut auf das weite, wogende Meer (184_{32})
   (ferner: I, 177_{10}, 181_{8}, 185_{30}, 189_{14}, 192_{12} u. a.).

[1] Die für den stabreimvers gesetzmässigen typen sind ax ax und xa ax. Die beiden andern xa xa, ax xa verletzen das gesetz des hauptstabes und sind daher als ausnahmen zu betrachten.

[2] Vgl. oben s. 42.

5. Typus *aa xx:*
   Zuckt der zackige Wetterstrahl (181_3).
   (ferner: I, 165_{35}, 168_{25}, 187_{28}, 193_{26}).
6. Typus *xx aa:*
   O Friedenswunder, wie still die Stadt! (178_{22})
   (ferner: I, 164_{14}, 187_{31}, 192_{20}).

Neben typus 5 und 6 zeigt dann von den regelmässigen formen auch typus 3 ein seltenes vorkommen. Vielleicht wird es vermieden, weil die allitteranten zu weit auseinander stehn, um hörbar genug zusammenzuklingen.

Zwei allitteranten im *dreihebigen* verse ist ebenfalls ein ganz gewöhnlicher fall für die Nordseebilder (ungefähr 30 verse). Ich reihe ihn hier äusserlich nach zahl seiner allitterierenden hebungen ein. Mögliche typen sind: aax, axa, xaa; sie kommen alle drei in bunter willkür zur anwendung:

Die weißen Wasserberge (173_{12}).
Aber es fehlte an gutem Fahrwind (168_{21}).
Und der blühende Himmel und Hellas (168_{30}).

(Weitere beispiele: I, 167_2, 169_{13}, 173_{12}, 185_1, II, 70_{22}; I, 164_{19}, 170_4, 171_{11}, 176_9, 190_5; I, 164_{23}, 166_5, 171_{12}, 178_5, 183_{15}, 191_{15} u. a.)

Zwei allitteranten im *zweihebigen* verse sind verhältnismässig selten, nur vier beispiele: Und sie seufzen und singen (186_{14}) und I, 176_{28}, 176_{31}, 176_{33}.

Abgesehen von den einzelnen allitterationsformen spricht sich das streben nach allitterierenden gleichklängen in den Nordseebildern hauptsächlich nach drei richtungen hin aus, die hier eine kurze erwähnung finden mögen:

1. Man bemerkt die koordination gleichanlautender wörter (substantiva, adjektiva und verba): Seufzen und Sausen (164_{14}), Wind und Wellen (167_4), lockend und lieblich (167_{10}), Und sie seufzen und singen (186_{14}). Oder ohne die bindung «und»: das alte, das ewig junge Lied (168_{25}), das weite, wogende Meer (184_{32}), von hohen, heimlichen Dingen (192_{22}).

2. Das substantiv wählt zu seiner näheren bestimmung ein gleich anlautendes adjektiv (ungefähr 25 beispiele): horchende Herzen (164_{23}), ziſchelnde Zungen (166_{5}), wilde Wellen (172_{23}), raſcher Raub (174_{33}), liebes Lächeln (176_{33}), alte Erinnerung (179_{22}), hoher Himmel (183_{27}) u. a. m. Dasselbe streben zeigt das adjektiv: wallend weiß (178_{2}).

3. Die einzelnen stammsilben von neubildungen allitterieren mit einander: flutbefeuchtet (167_{2}), Längſtverlorene (176_{28}), Wolkenwand (181_{2}), purpurgeputzt (183_{27}), felſengefeſſelt (186_{28}), prophetengefeiert (192_{11}), Waſſerwüſte (182_{2}), Winterwanderer (II, 71_{3}).

Diese drei punkte lassen sich am besten unter die bezeichnung «*schlagende allitteration*» zusammenfassen. Sie hat, wie auch der schlagreim und die schlagassonanz etwas formelhaftes, feststehendes, und ihre beispiele werden leicht zu stereotypen redensarten im allgemeinen sprachbewusstsein. Der eine gleichklang zieht den andern nach sich. Man vgl. *st*ock und *st*ein, *m*ann und *m*aus u. s. w.

Hiermit sind die möglichen allitterationsformen im einzelnen verse erschöpft. Die allitteration der Nordseebilder aber mit dem schönen vorrecht der freiheit schafft noch eine ganze reihe anderer formen, welche sich nicht in den grenzen des einzelnen verses halten, und die daher auch kaum eine systematische betrachtung ermöglichen und sich einzelnen bezeichnungen nicht mehr fügen. Ich beschränke mich darauf, mit einigen verschiedenen beispielen ein ungefähres bild von diesen möglichkeiten zu geben:

Am Herde ſitzt ſie	a b
Und horcht auf des Waſſerkeſſels	a
Ahnungsſüßes, heimliches Summen (167_{16-18}).	b a b

Und half ihm lügen und glücklich entrinnen	a b
Aus Rieſenhöhlen und Nymphenarmen,	b a c
Folgte ihm nach in kimmeriſche Nacht (169_{2-4}).	c c

. . . . . und es wogen lebendig	a b
Die weißen Wasserberge (173_{11-12}).	a a b
Die lustig und hastig hüpfen	a a
Wie wollige Lämmerherden,	a
Die abends der singende Hirtenjunge	a
Nach Hause treibt (183_{15-18}).	a
Und wahrlich der Hinkende, nimmermehr	a
Fällt er Heben in's Amt	a
Und schänkt geschäftig in der Versammlung	b b
Den lieblichen Nektar, und längst ist erloschen	c c c
Das unauslöschliche Göttergelächter (188_{33-37}).	c c

Doch selbst in dieser bunten willkür keimt ein brauchbares samenkorn für strenger geregelte formen. Mir drängte sich bei der durchsicht der hierher gehörenden beispiele unwillkürlich eine kombination auf, die vielleicht einmal zur anwendung gelangt. Nach analogie der reimordnung im terzett (a b a, b c b, c d c u. s. w.) ist es das schema: a a a b, b b b c, c c c d u. s. w., d. h. die eine nicht mitallitterierende hebung, die allitterationswaise, allitteriert mit den allitteranten des folgenden verses. Es entsteht so eine art *kettenallitteration*, welche je nach bedürfnis eine reihe von versen lautlich fest an einander kettet. Andeutungsweise findet sich diese form schon in drei versen des Hildebrandsliedes gegeben[1]:

do lêttun se ærist	asckim scritan	a a b
scarpêm scûrim	dat in dem sciltîm stont.	b b b c
do stôpun tô samane	staimbort chludun (v. 63-65).	c c

b) Die allitterierenden laute.

Weitaus am häufigsten allitterieren in den Nordseebildern die weichen laute w und h. Dasselbe zeigt sich überhaupt in allen allitterierenden dichtungen der neuen wie der alten

[1] Auch *Jordan* hat sie andeutungsweise in seinen Nibelungen, vgl. *Ackermann*, Der stabreim in der modernen poësie, a. a. o s. 39—40.

zeit. Ob wir es hier mit einer vorliebe für diese laute seitens der allitteration zu thun haben (wie *Schneider*[1] will), oder ob sich die erscheinung ganz einfach aus dem zahlreicheren vorkommen und gebrauche der mit w und h anlautenden wörter erklärt, wage ich nicht zu entscheiden. Von einem überwiegen des einen allitteranten vor dem andern kann man nicht sprechen; sie treten im allgemeinen in gleicher anzahl neben einander auf. In den einzelnen dichtungen überwiegt bald der eine, bald der andere und fast immer erklärt es sich dann aus dem inhalt. In den Nordseebildern ist das w der häufigere allitterant, im Hildebrandsliede dagegen das h; der inhalt der Nordseebilder ist wellen und wogen und wasser, das Hildebrandslied singt von Hiltibrant und Hadubrant. Nächst h und w sind die laute l, s und sch die häufigsten allitteranten in den Nordseebildern.

c) Die allitteration als lautmalerei[2].

Die lautmalerei durch die allitteration beruht auf dem mehr oder minder lautmalenden karakter der einzelnen anlaute. Ein anlaut wird lautlich malend, wenn sein klang zu dem inhalt des betreffenden wortes passt, mit ihm zusammenklingt, gleichsam eine erste skizze von ihm entwirft, die durch die nachfolgenden laute, nach dieser oder jener richtung hin, nur ausgeführt wird. Z. b. das verbum «zischen» hat lautlich malenden anlaut: der scharfe spirant z ist klanglich fast identisch mit dem geräusch, das durch die thätigkeit des verbums hervorgebracht wird. Dagegen entbehrt der lautmalerei das

[1] *Schneider*, Geschichtliche darstellung der deutschen verskunst, a. a. o. s. 50.

[2] Diese seite der allitteration wird berücksichtigt von *Jordan* a. a. o. s. 36—39, *Beyer* a. a. o. s. 119—130, *Ackermann* a. a. o. s. 4—10, *Hans v. Wolzogen* in seiner schrift «Poëtische lautsymbolik» (Leipzig 1876); letzterer sucht vom Wagnerschen stabreim aus den gedankenwert der einzelnen konsonanten zu bestimmen.

substantiv «zins»; das anlautende z ist hier klanglich bedeutungslos für den inhalt. Die deutsche sprache zeigt einen grossen reichtum an lautlich malenden anlauten; sie drängte mit ihrer accentuation, die das hauptgewicht in den wortanfang legte, zu dieser erscheinung hin. Die beispiele sind so zahlreich, dass man von ihnen aus sogar auf eine urverwandtschaft der gleichanlautenden wörter hat schliessen wollen[1]. Doch ist dieser schluss vorläufig nur eine geistreiche vermutung, die noch erst ihre wissenschaftliche begründung erhalten soll, wenn eine solche überhaupt möglich ist; denn es giebt doch auch eine ganze reihe von wörtern, die für das gegenteil beweisen, wie ich oben schon eins habe anführen können.

Indem die allitteration nun mit solchen lautlich malenden anlauten allitteriert, wird sie selber lautlich malend. Die lautmalerei des einzelnen anlautes tritt gewissermassen in einer verstärkten und erweiterten form auf; die allitterierende wiederholung giebt ihr einerseits mehr nachdruck, mehr gewicht, andererseits ist sie mit dieser über die grenzen des einzelnen wortes hinausgewachsen und umfasst ganze sätze, ganze verse. Die lautmalerei durch die allitteration ist von grösserer kraft und bedeutenderer wirkung als die durch die vokalisation eines wortes; der immer wiederkehrende gleichklang drängt sie nachdrücklicher dem bewusstsein auf; ihr eindruck ist tiefer und nachhaltiger. Die lautmalerei ist darum auch eine der wichtigsten und ästhetisch bedeutsamsten seiten der allitteration, und es ist kaum einzusehn, weshalb sie bis jetzt erst so wenig beachtet ist — für die alte dichtung fast noch gar nicht!

Die allitterierende lautmalerei der Nordseebilder ist von grosser schönheit und darf ihrer schwester, der rhythmischen malerei, ebenbürtig an die seite gestellt werden. Ungefähr die hälfte aller allitterationen ist lautlich malend; ich werde die wichtigsten und bezeichnendsten beispiele betrachten:

[1] So Jordan, Beyer, Wolzogen.

Der halbkonsonant **w**, der, wie bemerkt, am häufigsten in den Nordseebildern allitteriert, malt das hin- und her*w*ogen oder das *w*ehen, passt also ganz zu dem inhalt der Heineschen rhythmen. Im allgemeinen ist er aber zu wenig selbständiger laut, um für sich allein einen bestimmten karakter darzustellen, und bedarf daher zu seiner näheren bestimmung des nachfolgenden stammvokals oder diphthongen. Man beobachtet in den Nordseebildern, dass nachfolgendes i, ü oder u ihm etwas *w*ildes, mehr leidenschaftliches, nachfolgendes e, ei oder a ihm etwas *w*eiches, träumerisches giebt. Ich möchte demnach zwischen einem härteren und einem weicheren lautmalenden w unterscheiden:

Das **wil**der noch als **Wind** und **Wel**len (167_4).
Und der **Wind** durch**wühl**t ihre langen Locken (174_8).

Es träumte mir von einer **wei**ten Heide
Weit überdeckt von ſtillem, **weiß**em Schnee (172_{32-33}).
Im **wall**end **weiß**en Gewande
Wandelt er rieſengroß (178_{2-3}),
Eingewiegt von Meeres**wel**len (172_5).

Ein längeres beispiel für das erste, härtere w bietet der anfang von „Sturm" (I, 173), für das zweite weichere der beginn von „Frieden" (I, 177).

Aus dem hauchlaut **h** weht es uns einerseits wie *h*eimweh, träumende sehnsucht entgegen[1], andererseits stellt er das er*h*abene, mächtige dar, etwas, das augen und sinn über diese erde hinaus*h*ebt:

Ein tiefes **Heim**weh,
Nach dir, du **hol**des Bild (170_{6-7}).
Die **hol**de Jungfrau,
Jetzt ſteht ſie da**heim** am Erker des **Hau**ſes (185_{22-23}).

[1] Vgl. hierfür vor allem die oben (s. 47 u. 48) gegebenen beispiele: I, 167_{16-18} und 183_{15-18}.

Droben hoch die hellen Sterne (172_{10}).
Und hebt die Hände flehend zum Himmel (181_{23}).
Es ragte sein Haupt in den Himmel,
Die Hände streckte er segnend
Über Land und Meer (178_{5-7}).

Es ist ausserordentlich bezeichnend, dass das schon erwähnte traumgesicht „Frieden" mit seinem *w*eichen, träumerischen und doch zugleich er*h*ebenden inhalt vom „Heiland der Welt" neben dem weicheren w als hauptsächlichsten alitteranten das erhebende h zeigt. In inniger verschlingung ziehn sich beide durch das ganze gedicht, mit ihren einfachen klängen das wesen Jesu malend, wie ein Heine ihn sich dachte.

Der milde klang des l malt das *l*iebliche, zarte, schmeichelnde; er lautet wörter an wie *l*iebe, *l*icht, deren inhalt anlockt. Man kann ihn auch geradezu als *locklaut* bezeichnen; die stellung der zunge bei seiner aussprache kennzeichnet ihn deutlich als solchen:

Und der Wind durchwühlt ihre langen Locken
Und trägt ihr dunkles Lied
Über das weite stürmende Meer (174_{8-10}).
Sicher geleitet vom kleinen Lichte,
Das lockend und lieblich schimmert (167_{9-10}).

Der weiche zischlaut s, zwischen den zähnen hervorströmend, erinnert an das *s*ummen der hummel. Er giebt mit seinem unbegrenzten weiterklingen das *s*äuseln und *s*ausen des windes wieder, oder malt den klang der menschlichen stimme, wenn diese sich in die sphäre der harmonie erhebt, wenn sie — *s*ingt:

Ein Lachen und Murmeln, ein Seufzen und Sausen (164_{14}),
Und zwischendurch hör' ich vernehmbar
Lockende Harfenlaute[1],

[1] Vgl. karakteristik des l.

Sehnſuchtmilden Geſang,
Seelenſchmelzend und ſeelenzerreißend (173_{32-35})[1].

Das mehr verschwommene **sch** malt das *sch*äumende, rauschende, plätschernde; es ist dem inhalt der Nordseebilder gemäss dort ein sehr häufiger allitterant:

Die aus dem Meer in Nebeleimern
Das Waſſer ſchöpfen,
Und es mühſam ſchleppen und ſchleppen
Und es wieder verſchütten ins Meer (182_{6-9}).

Wie Schwänenzüge ſchifften vorüber
Mit ſchimmernden Segeln die Helgolander ($191_{11\ 12}$).
Dieſes Schwanken und Schweben und Schaukeln (II, 70_{34}).

Ein längeres beispiel bietet das Nordseebild „Meeresſtille" (I, 174), in welchem das immer wiederkehrende sch das leise plätschern und rauschen der wellen veranschaulicht.

Der energische laut des **st** bedeutet das bes*t*ehende, dauernde, das *st*arre und *st*eife:

Der ſchwankende Seemann ſteht am Steuer
Und ſchaut beſtändig nach der Buſſole (181_{20}).
O, Friedenswunder, wie ſtill die Stadt! (178_{22}).

Der scharfe zischlaut z ahmt das *zischen* der schlange nach, wie es hier in der überraschendsten weise die stellung des sprachorgans bei der aussprache verrät. Es liegt etwas boshaftes, heimtückisches, giftiges in seinem klange; die verleumdung bedient sich seiner, wenn sie über diesen oder jenen etwas zu zischeln weiss. Die Nordseebilder bieten hier ein prächtiges beispiel:

Doch böſe Zungen ziſchelten Zwieſpalt (165_{14}).

Andererseits karakterisiert das z auch das zerstörende, zermalmende, zerreissende; die zerstörungspartikel zer- lautet mit ihm an. Hierfür ein beispiel:

[1] Vgl. auch wieder oben s. 47 das beispiel 167_{16-18}.

Und durch die ſchwarze Wolkenwand
Zuckt der zackige Wetterſtrahl.

Man *sieht* förmlich in den beiden z den kurzen, scharfen zickzack des blitzes aufflammen[1].

Bei betrachtung der lautlich malenden allitteration kann man nicht ohne die annahme eines künstlerischen bewusstseins seitens des dichters auskommen. Es ist undenkbar, dass alle die grossen, wirkungsvollen schönheiten, die hier zu tage treten, dem zufall ihr entstehn verdanken sollten; es hiesse das auch, den genius Heines beleidigen. Meine oben (s. 37) geäusserte ansicht, dass Heine die allitteration mit bewusstsein angewandt haben müsse, hat durch den lautlich malenden karakter derselben eine wichtige bestätigung erhalten.

Neben der allitteration finden sich in den Nordseebildern auch der *reim* und die *assonanz*, aber in so geringer anzahl, dass ihr vorkommen wohl nur zufällig ist. Ich betrachte sie hier kurz in einem anhängsel.

Den *reim* habe ich sechsmal angetroffen, und zwar als schluss-, mittel-, binnen- und schlagreim. Den schlussreim einmal, wo das zufällige des vorkommens ganz deutlich ist, da das eine beispiel zugleich auch reimbrechung zeigt:

Wo Königinnen Purpur ſpinnen,
Und half ihm lügen und glücklich entrinnen (169_{1-2}).

Der erste vers ist zugleich ein beispiel für mittelreim. Dieser findet sich ausserdem noch in zwei versen, vierfüssigen trochäen aus dem seebilde „Nachts in der Kajüte" (I, 171—173), die also, streng genommen, gar nicht zu den freien rhythmen zählen:

[1] Wie vorsichtig der schluss auf eine urverwandtschaft der gleichanlautenden wörter aufzunehmen ist, zeigt das z: dasselbe ist *neu*, erst aus der lautverschiebung hervorgegangen; vorher war es t, wie es das niederdeutsche noch hat. Und trotz dieses modernen ursprungs ist das z heute mit der am wirksamsten lautlich malende anlaut.

Laß mich **sterben** und **erwerben** (171_{25}).
Und sie **blinken** und sie **winken** (172_{15}).

Binnenreim in einem verse:

Im **Sausen** des Windes, im **Brausen** des Meeres (170_{11}).

Beachtenswert ist das beispiel für schlagreim:

Und die **Wéll'n wútschäumend** und **bäumend** (173_{10}).

Die erste vershälfte allitteriert, die zweite reimt. Der plötzliche wechsel im gleichklang ist hier sehr wirksam, um so mehr, da er mit einem wechsel im rhythmus hand in hand geht.

Etwas häufiger tritt die *assonanz* auf. Schlussassonanz habe ich allerdings nur an zwei stellen gefunden:

Das Meer hat seine **Perlen,**
Der Himmel hat seine **Sterne** (171_{1-2}) und 193_{18-19}.

Im innern des verses trifft man aber öfter auf assonierende klänge; sie ergeben sich ganz natürlich aus dem streben nach sprachlichem wohllaut. Ich gebe einige beispiele:

Im **wallend** weißen **Gewande**
Wandelt er riesengroß (178_{2-3}).
Und die **weißen, weiten** Wellen (164_{10}).
Hoffnung und **Liebe**! Ich **liege** am Boden (183_3).

Die assonanzen allitterieren gleichzeitig in diesen beispielen. — Die mittelassonanz (d. h. das in der sinnpause stehende wort assonniert mit dem im versschluss stehenden) kommt sechsmal vor:

Sprühen **Funken** und knistern die **Muscheln** (167_6).
Bedächtige **Männer,** schwarzbemäntelt (175_{12})
(ferner: 167_8, 169_4, 170_{28}, 191_{11}).

Das seltene vorkommen des reims und der assonanz in den Nordseebildern, mit der häufigkeit der allitteration verglichen, berechtigt zu der wichtigen schlussfolgerung, dass auch heute noch die allitteration dem innersten wesen der deutschen sprache weit mehr entspricht als die assonanz oder

der reim. Im prinzipe beabsichtigte Heine überhaupt keine gleichklänge in den Nordseebildern, wie sein vorbild Goethe beweist; und wenn sich dennoch solche darbieten sollten, so lagen ihm jedenfalls reim und assonanz seiner ganzen bildung nach näher als die allitteration. Die sprache aber, sich selber überlassen, drängte zu allitterierenden gleichklängen hin, und Heine, der wie selten ein anderer ein liebevolles aufgehn in die natur seiner sprache zeigt, gab ihr willig und gerne nach.

Schluss.

Die metrische untersuchung der Nordseebilder hat ergeben, was die einleitung in aussicht stellte: den bruch mit der Opitzschen metrik und die rückkehr zu der freiheit des altgermanischen rhythmus. War dieser bruch notwendig? Verträgt das heutige sprachbewusstsein die rückkehr zu den alten freiheiten? Ist das alles nicht auch gleichbedeutend mit rückschritt? Ich glaube, auf diese und ähnliche fragen giebt die sprachliche schönheit und vollendung der Nordseebilder die deutlichste antwort. Auch der rückschritt kann fortschritt sein, wenn das schöne und natürliche in der vergangenheit zu suchen ist. Ich stehe nicht an, mit *Jordan* den Heineschen rhythmen eine epochemachende bedeutung zuzuschreiben, eine bedeutung, die von tag zu tag wächst und wachsen wird, je mehr die ansätze und keime und knospen, die in dichtung und wissenschaft zu einer wahrhaft deutschen metrik vorhanden sind, sich fortentwickeln und entfalten werden. Und dann mag auch wohl die zeit kommen, in der endlich einmal das deutschtum Heines, das nicht bloss ein formell-sprachliches ist, anerkannt sein wird.

C. F. Winter'sche Buchdruckerei.